MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07195 644 5

Friedrich Chopin

von

Fr. Niecks.

PURCHASED FOR THE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR

MUSIC

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/friedrichchopina01niec

Vicky Hogel.

Friedrich Chopin

als Mensch und als Musiker

von

Friedrich Niecks.

Ce beau génie est moins un musicien qu'une âme qui se rend sensible.

H. de Balzac.

Friedrich Chopin

als Mensch und als Musiker

von

Friedrich Niecks.

Vom Verfasser vermehrt und aus dem Englischen übertragen

von

Dr. W. Langhans.

Erster Band.

Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart
(Constantin Sander)
1890.

Bd. 1

Vorwort des Verfassers.

Während der Romanschriftsteller volle Freiheit hat, seinem künstlerischem Empfinden zu folgen, sieht sich der Biograph durch den Stoff, dessen Bearbeitung er unternommen, streng gebunden. Jener braucht seinem Idealismus keine Zügel anzulegen, dieser dagegen muss sich mit einem Compromiss zwischen dem Wünschenswerthen und dem Nothwendigen begnügen. Wohl kann er sich den Stoff ganz zu eigen machen und demselben dann eine vollkommene, anmuthige Form geben; doch wird es dabei nicht ohne einen empfindlichen Verlust, nicht ohne ein schweres Verzichten auf Wahrheit und Zuverlässigkeit abgehen. Bei meiner Arbeit bin ich dem Princip gefolgt, dem Leser sowohl die von mir gesammelten Thatsachen als auch die Resultate, welche sich mir aus denselben ergaben, vorzulegen. Dies wird es ihm ermöglichen, den Gegenstand von seinen verschiedenen Seiten zu betrachten, das Für und Wider zu erwägen und sich ein eigenes Urtheil zu bilden, falls er mit dem meinigen nicht übereinstimmt. Wenn ein Autor nicht in der Weise verfährt, weiss der Leser niemals, wie weit er ihm trauen darf und ob das Urtheil durch Thatsachen begründet ist. Denn — ohne hier von Phantasten oder systematischen Schönfärbern zu reden —

auch der bestunterrichtete Biograph kommt leicht in die Lage, Behauptungen aufzustellen, welche durch die Thatsachen nur ungenügend gestützt sind, und auch der Gewissenhafteste kann nicht immer die Gefahr vermeiden, die Dinge durch die gefärbte Brille seiner Individualität zu erblicken. So viel zur Erklärung meiner Methode, womit ich jedoch keineswegs beabsichtigte, schriftstellerische Nachlässigkeit zu bemänteln. Was auch immer die Mängel meiner Arbeit sein mögen — und ich bezweifle nicht, dass sie gross und zahlreich sind — so darf ich doch behaupten, dass ich nach Kräften bemüht gewesen bin, meinen Stoff übersichtlich zu gruppiren und darzustellen, wie auch namentlich Weitschweifigkeit und Schönrednerei, diese Erbsünden der Musikschriftsteller, möglichst zu vermeiden.

Die erste ausführliche Arbeit über Chopin, Liszt's „Frédéric Chopin", erschien 1851 in der Pariser Musikzeitung „La France musicale" und ein Jahr darauf, ebenfalls französisch in Buchform bei Breitkopf und Härtel in Leipzig (Deutsche Ausgabe von La Mara bei denselben Verlegern, 1880; englische Ausgabe von M. W. Cook bei William Reeves, London 1877). George Sand charakterisirt Liszt's Schrift als „un peu exubérant de style, mais rempli de bonnes choses et de très-belles pages." Mit diesen Worten indessen wird sie dem Buche keineswegs gerecht, denn einerseits ist der Stil nicht „ein wenig" sondern in hohem Grade überschwänglich und andererseits bestehen die „guten Sachen" und „sehr schönen Stellen" in einer psychologischen Studie Chopin's und einer ästhetischen seiner Werke, welche beide nicht hoch genug geschätzt werden können. Gleichwohl darf das Buch nicht als Biographie gelten, denn es enthält nur wenig Daten und Ereignisse, und auch diese wenigen sind meist incorrect. Als 1878 die zweite Auflage im Druck begriffen war, sagte mir Liszt: „Man theilt mir mit, dass mein Buch unrichtige Daten und andere Irrthümer enthalte und dass dieselben in Karasowski's Chopin-Biographie — (welche inzwischen erschienen war) —

berichtigt seien; diese aber habe ich, obwohl ich mehrmals die Absicht hatte, noch nicht gelesen. Meine Informationen stammen von Pariser Freunden her, auf die ich mich verlassen zu können glaubte. Die Fürstin Wittgenstein [welche damals in Rom lebte, 1850 jedoch in Weimar gewohnt hat und an der Abfassung des Liszt'schen Buches einen Antheil haben soll] wünschte, dass ich mit der neuen Ausgabe einige Veränderungen vornähme; ich versuchte, ihr zu willfahren; als sie jedoch auch dann noch nicht befriedigt war, bat ich sie, hinzuzufügen und zu ändern, was ihr beliebte." Daraus geht wohl hervor, dass Liszt zum Biographen nicht das Zeug hatte; und welchen Werth wir auch immer den Zuthaten und Veränderungen der Fürstin Wittgenstein beilegen mögen, sie konnten die inneren Mängel eines Werkes nicht berühren, welches, nach den Worten eines französischen Kritikers, eher eine *Symphonie funèbre* als eine Biographie genannt zu werden verdient.

Die nächste Schrift, welche wir zu registriren haben, M. A. Szulc's „Fryderyk Chopin i Utwory jego Muzyczne" (Posen 1873), ist wenig mehr als eine chaotische, unsystematische Zusammenstellung von Notizen, Kritiken, Anekdoten etc. aus polnischen, deutschen und französischen Büchern und Zeitschriften. Im Jahre 1877 veröffentlichte Moritz Karasowski, ein geborener Warschauer und seit 1864 Mitglied der Dresdener Hofkapelle, sein Buch „Friedrich Chopin. Sein Leben, seine Werke und seine Briefe" (Dresden, F. Ries. Zwei Bände. Englisch von E. Hill, unter dem Titel „Frederick Chopin: His life, Letters, and Work", London, William Reeves, 1879). Dies war der erste ernstliche Versuch einer Chopin-Biographie. Der Autor reproducirt alles, was über Chopin's Leben in polnischen Zeitschriften und andern Publicationen von den Landsleuten des Künstlers — unter ihnen einer der ersten Karasowski selbst — mitgetheilt ist; den werthvollsten Bestandtheil seiner Arbeit aber bilden ohne Zweifel die Briefe Chopin's, welche

dessen Familie dem Autor zur Verfügung gestellt hatte. Den Vorzügen dieses Werks, welche ich dankbar anerkenne, sind als Mängel gegenüber zu stellen: die maasslose Bewunderung und blinde Partheinahme des Autors für seinen Helden; die kritiklose Annahme und phantastische Ausschmückung mancher auf Hörensagen beruhender anekdotischer Mittheilungen; endlich die Dürftigkeit der Nachrichten aus der wichtigen Lebensperiode Chopin's, welche mit seiner Uebersiedelung nach Paris beginnt. Eine zweite 1878 erschienene Ausgabe des Werkes in einem Bande unterscheidet sich von der ersten durch einige Vermehrungen und zahlreiche wohlbegründete Streichungen. Wichtiger aber als diese Ausgabe ist die erste polnische „Fryderyk Chopin: Życie, Listy, Dzieła". (Warschau, Gebethner und Wolff, 1882, zwei Bände) mit einer Sammlung bis dahin unveröffentlicht gebliebener Briefe Chopin's an Fontana. Ueber Madame A. Audley's kurzes und fliessend geschriebenes Buch „Frédéric Chopin, sa vie et ses oeuvres" (Paris, E. Plon u. Co., 1880) bemerke ich nur, dass es sich meist an Karasowski anschliesst, und, wo dies nicht der Fall, vielfach unzuverlässig ist. Das Buch des Grafen Wodziński „Les trois Romans de Frédéric Chopin" (Paris, Calmann Levy, 1886) welches, dem Titel entsprechend, nur von des Künstlers Liebesverhältnissen zu Constantia Gładkowska, Maria Wodzińska und George Sand handelt, thatsächlich aber weiter greift, darf nicht unerwähnt bleiben, obwohl es mehr Novelle als Biographie ist. Joseph Bennet, der mit seinem „Frederic Chopin" (eines der bei Novello in London erschienenen „Primers of Musical Biography") auf Liszt und Karasowski fusst, hatte, was den Aufenthalt des Künstlers in Grossbritanien anlangt, den Vortheil, die Notizen von A. J. Hipkins benutzen zu können, welche auch bis zu einem gewissen Grade den Hueffer'schen Essay „Chopin" (*Fortnightly Review*, September 1877, abgedruckt in den *Musical Studies*, Edinburgh, A. und C. Black, 1880) inspirirt haben. Damit endet das Verzeichniss der Biographien,

welche mehr oder minder Anspruch auf Selbständigkeit machen; daneben aber findet sich in den verschiedenartigsten Werken eine Fülle interessanter Beiträge zu einer Chopin-Biographie. Diese werde ich im Verlauf meiner Darstellung namhaft machen; hier seien nur die beiden wichtigsten erwähnt: George Sand's „Histoire de ma vie", zuerst erschienen in der Pariser Zeitung *La Presse* (1854) und später als Buch, sowie ihre in sechs Bänden erschienene „Correspondance" 1812—1876 (Paris, Calmann Levy, 1882—1884).

Den Gegenstand meiner Forschungen bildete der ganze Lebenslauf Chopin's sowie die ihn beeinflussenden historischen, politischen, künstlerischen, socialen und Personal-Verhältnisse; im Besonderen aber waren sie auf die am wenigsten bekannte und doch interessanteste Periode seines Lebens gerichtet: sein Aufenthalt in Frankreich und seine Reisen in Deutschland und Grossbritannien. Meine Quellen waren zweifacher Art: die eine begreift die aus Zeitungen, Broschüren, Briefen und Büchern, die andern die aus der Unterhaltung oder Correspondenz mit Chopin's Schülern, Freunden und Bekannten geschöpften Nachrichten. Von seinen Schülern gebührt mein wärmster Dank der Frau Dubois, geb. Camille O'Meara, der Frau Rubio, geb. Vera de Kologrivof, dem Fräulein Gavard, der Frau Friederike Streicher geb. Müller, den Herren Adolph Gutmann, Georges Matthias, Brinley Richards und Lindsay Sloper; von seinen Freunden und Bekannten Liszt, Ferdinand Hiller, Franchomme, Charles Valentin Alkan, Stephen Heller, Eduard Wolff, Charles Hallé, G. A. Osborne, T. Kwiatkowski, Professor A. Chodzko, Leonard Niedzwiecki (Nedvetsky), Frau Jenny Lind-Goldschmidt, A. J. Hipkins, Dr. Lyschinski und Frau. Ferner schulde ich aufrichtigen Dank den Herren Breitkopf und Härtel, dem jüngst verstorbenen Besitzer der Firma Fr. Kistner: Karl Gurckhaus, Julius Schuberth, Friedrich Hofmeister, Edwin Ashdown, Richault u. Comp. und andern, für ihre Mittheilungen bezüglich der Veröffentlichung

Chopin'scher Werke. Die Namen Aller, welche meine Arbeit gefördert, hier zu nennen, wäre unmöglich; viele von ihnen werden an den betreffenden Stellen des Buches namhaft gemacht werden, viele aber auch, und unter ihnen solche, die mich auf's Wirksamste unterstützten, ungenannt bleiben. Ihrer Aller gedenke ich mit grösster Dankbarkeit. Nicht wenige meiner gütigen Helfer sind bereits aus dem Leben geschieden: sind doch seit dem Beginn meiner Arbeit mehr als zehn Jahre verflossen, während welcher der Tod leider eine reiche Ernte halten konnte.

Die hier veröffentlichten Briefe Chopin's bilden einen wesentlichen Zug des Charakters der vorliegenden Biographie; sie dürfen zahlreich genannt werden, wenn wir die Abneigung des Meisters gegen das Briefeschreiben in Rechnung bringen. Ferdinand Hiller, dessen in ihrer Art einzige Sammlung von Briefen seiner zahlreichen Freunde in der Kunst- und Literatur-Welt gegenwärtig in den städtischen Archiven zu Cöln unter Schloss und Riegel ist und noch für Jahre hinaus bleiben wird — Hiller gestattete mir, zwei seiner Briefe von Chopin, der eine gemeinsam mit Liszt geschrieben, zu copiren. Franchomme stellte mir ebenfalls die brieflichen Mittheilungen seines Freundes zur Verfügung. Ausser einer weiteren Anzahl hier und da schon veröffentlichter Briefe gebe ich noch eine Uebersetzung der Chopinschen Briefe an Fontana, welche in Karasowski's Buch (d. h. in der polnischen Ausgabe) viel von ihrem Werth verlieren, da ihre Entstehungszeit nicht einmal annähernd zu bestimmen versucht worden ist.

Der verhältnissmässig grosse Raum, den George Sand in meiner Darstellung einnimmt, ist, wie ich meine, durch die bedeutende Rolle gerechtfertigt, welche die Schriftstellerin in Chopin's Leben gespielt hat. Um den etwaigen Vorwurf, ich habe sie zu hart beurtheilt, zu entkräften, will ich bekennen, dass ich mein Studium ihres Charakters unter dem Eindrucke begann, sie sei vielfach unverdienterweise angegriffen und der Chopin-

Biograph habe die Pflicht, sie gegen seine Vorgänger und gegen die Freunde des Künstlers in Schutz zu nehmen. Wie gründlich ich von dieser Anschauung zurückgekommen bin, wird sich in der Folge zeigen.

Zum Schluss noch einige Andeutungen bezüglich der Aussprache des Polnischen, für die mit dieser wenig verbreiteten Sprache unbekannten Leser. In Kürze und Allgemeinheit könnte man die Aussprache der Vocale folgendermaassen präcisiren: *a* wie „arm", *ą* wie das französische nasale *on*, *e* wie „schnell", *é* dem französischen *é*, auch dem „ü" und „ö" sich nähernd, *ę* wie das französische „fin", *i* wie „Schritt", *o* wie „Gott", *ó* an „u" anklingend, *u* wie Butter, *y* zwischen „i" und „ü" schwankend. Die Consonanten *b*, *d*, *f*, *g* (immer hart), *h*, *k*, *l*, *m*, *n*, *p*, *r*, *s* (scharf), *t* und *w* werden wie im Deutschen ausgesprochen, von den folgenden einfachen und Doppel-Consonanten dagegen *c* wie das deutsche „z", ć sanfter als „c", ł wie „ll" (die Zunge gegen die Oberzähne gepresst), ń wie „nj", *ś* wie ein weiches deutsches „f", ź weicher als z, *ż* und *rz* wie das französische *j*, *ch* wie der Kehllaut in „lachen", *cz* wie „tsch" und *sz* wie „sch". W. R. Morfill („A simplified grammar of the Polish language") giebt für die Aussprache der häufig vorkommenden Combination *szcz* das englische Beispiel „smasht china". Familiennamen endlich, welche mit *i* endigen, erhalten statt dessen, auf das weibliche Geschlecht angewandt, ein *a*.

Inhalt.

Band I.

Seite

Vorwort I

Einleitung. Polen und seine Bewohner 1

Erstes Capitel 15

Friedrich Chopin's Vorfahren. — Seines Vaters Nicolaus' Geburt, Jugend, Ankunft und erste Erlebnisse in Polen und Heirath. — Geburt und Kinderjahre Friedrich Chopin's. — Seine Eltern und Geschwister.

Zweites Capitel 31

Erster musikalischer Unterricht von Adalbert Zywny. — Erstes erfolgreiches Auftreten als Pianist. — Einführung in die aristokratische Gesellschaft und fortdauernder Verkehr in derselben. — Erste Compositionen. — Harmonie-, Contrapunkt- und Compositionsstudium unter Leitung von Joseph Elsner.

Drittes Capitel 44

Eintritt in das Warschauer Lyceum. — Verschiedene Erziehungs-Einflüsse. — Freunde des Vaters. — Erscheinen der Romantik in der polnischen Literatur. — Aufenthalt in Szafarnia während der ersten Schulferien. — Anlage zum Improvisiren. — Ausbildung in Composition und Clavierspiel. — Oeffentliches Auftreten. — Erscheinen des Opus 1. — Erstlingswerke. — Clavierstil.

Viertes Capitel. 1826—1828 59

Uebermässige Arbeit. — Ferien-Aufenthalt (1826) in Reinerz und in Strzyżewo. — Besuch beim Fürsten Radziwiłł. — Abschluss der Studien im Lyceum (1827). — Die Musik zum Beruf erwählt. —

Seite

Ausflüge. — Die ländliche Bevölkerung Polens und ihre Musik. — Weitere Compositionen. — Reisepläne im Hinblick auf höhere Ausbildung. — Aeussere Erscheinung und Gesundheitszustand.

Fünftes Capitel 67

Musik und Musiker in Polen vor und zu Chopin's Zeit.

Sechstes Capitel. 1828—1829 81

Vierzehn Tage in Berlin (vom 14. bis 28. September 1828). — Rückkehr über Züllichau und Posen (Fürst Radziwill) nach Warschau. — Dortige Thätigkeit während des folgenden Winters und Frühlings. — Häusliches Leben, Gesellschaft, Vorbereitungen zu einer Reise nach Wien.

Siebentes Capitel. 1829 96

Reise über Krakau und Ojców nach Wien. — Dortiger mehrwöchentlicher Aufenthalt und zweimaliges öffentliches Auftreten. — Rückkehr nach Warschau über Prag, Dresden und Breslau.

Achtes Capitel 115

Werke der ersten Periode.

Neuntes Capitel. 1829—1830 127

Erste Liebe. — Freundschaftsbündniss mit Titus Woyciechowski. — Leben in Warschau nach der Rückkehr aus Wien. — Besuch beim Fürsten Radziwill in Antonin (October 1829). — Neue Compositionen. — Veranstaltung zweier Concerte.

Zehntes Capitel. 1829—1830 140

Musik in den Warschauer Salons. — Chopin's Vorsicht und Bedächtigkeit. — Musikalische Gäste in der polnischen Hauptstadt: Worlitzer, Frl. von Belleville, Frl. Sontag u. a. — Künstlerische und andere Beschäftigungen. — Besuch in Poturzyn. — Liebe zu Constantia Gładkowska. — Beabsichtigte und mehrfach verschobene Abreise; Unentschlossenheit. — Clavierconcert in E-moll und drittes Auftreten in Warschau. — Abreise.

Elftes Capitel. 1830 159

Zusammentreffen mit Titus Woyciechowski in Kalisch. — Vier Tage in Breslau: Besuch des Theaters. Capellmeister Schnabel. Mitwirkung in einem Concert. Adolph Hesse. — Zum zweiten Mal in Dresden: Musik in Theater und Kirche. Deutsche und polnische Kreise. Morlacchi, Signora Palazzesi, Rastrelli, Rolla, Dotzauer, Kummer, Klengel und andere Musiker. Concertpläne, welche sich jedoch nicht verwirklichen. Sehenswürdigkeiten. — Nach Ablauf einer Woche Abreise über Prag nach Wien. — Ankunft in Wien gegen Ende November 1830.

Seite

Zwölftes Capitel. 1830—1831 181

Wiener Musikleben. — Kärnthnerthor-Theater. — Sabine Heinefetter. — Concerte: Hesse, Thalberg, Döhler, Hummel, Aloys Schmitt, Carl Czerny, Slavik, Merk, Bocklet, Abbé Stadler, Kiesewetter, Kandler. — Die Musikalienverleger Haslinger, Diabelli, Mechetti und Joseph Czerny. — Lanner und Strauss. — Mitwirkung in einem Concert der Frau Garzia-Vestris und Veranstaltung eines eigenen. — Studien und Compositionen aus dieser Zeit. — Körperliches und geistiges Befinden. — Vorbereitungen zur Abreise und Aufschub derselben. — Geldknappheit. — Melancholische Stimmung. — Zwei Ausflüge. — Abreise nach München. — Dortiges Concert. — Weiterreise über Stuttgart nach Paris.

Dreizehntes Capitel 204

Compositionen aus der Zeit vom Frühling 1829 bis Ende 1831. — Wesentliche Einflüsse auf ihren Stil.

Vierzehntes Capitel. 1831 221

Paris im Jahre 1831. — Strassenleben. — Romantik und Liberalismus. — Die Romantik in der Literatur. — Wichtigste literarische Schöpfungen dieser Zeit. — Die bildende Kunst. — Musik und Musiker. — Chopin's Meinung über die an den verschiedenen Operntheatern wirkenden Sänger.

Fünfzehntes Capitel. 1831—1832 236

Bekannte und Freunde: Cherubini, Baillot, Franchomme, Liszt, Hiller, Osborne, Mendelssohn. — Chopin und Kalkbrenner. — Chopin's künstlerische Richtung. — Kalkbrenner als Mensch und als Künstler. — Erstes Pariser Concert. — Fétis. — Mitwirkung in einem vom Fürsten de la Moskowa veranstalteten Concert. — Gemüthsverfassung. — Verlust der polnischen Briefe. — Zeitweilig bedrängte Umstände und freundliche Aussichten. — Beschützer und Gönner. — Das „Ideal". — Brief an Hiller.

Sechzehntes Capitel. 1832—1834. 259

Erfolge in der Gesellschaft und als Lehrer. — Mitwirkung in verschiedenen Concerten. — Brief Chopin's und Liszt's an Hiller. — Freunde. — Sonderbarkeiten. — Brief an Franchomme. — Zurückhaltung. — Eigenthümlichkeiten des polnischen Charakters. — Field. — Berlioz. — Verhältniss zur Neu-Romantik. — Liszt's künstlerischer Einfluss auf Chopin. — Veröffentlichung von Compositionen. — Kritiken. — Chopin's Ruf verbreitet sich. — Reise mit Hiller nach Aachen. — Ein Tag in Düsseldorf mit Mendelssohn.

Siebzehntes Capitel. 1834 – 1835 285

Matuszyński lässt sich in Paris nieder. — Einiges über Chopin's tägliches Leben. — Opus 25. — Aufforderung, eine Oper zu compo-

Seite

niren. — Chopin's eigene Ansichten und eine Unterhaltung über diesen Gegenstand. — Erscheinen in der Oeffentlichkeit. — Hector Berlioz' Concerte. — Stoepel's Concert. — Ein Concert im Pleyel'schen Saale. — Ein Concert im italienischen Theater zum Besten hülfsbedürftiger polnischer Flüchtlinge. — Ein Concert der Conservatoriums-Concertgesellschaft. — Chopin als Virtuose an der Oeffentlichkeit. — Chouquet, Liszt u. a. über seine Vortragsweise. — Beziehungen zu Bellini. — Reise nach Carlsbad und Dresden. — Besuch in Leipzig; darauf bezügliche Mittheilungen E. F. Wenzel's, Mendelssohn's, Robert und Frau Clara Schumann's. — Aufenthalt in Heidelberg und Rückkehr nach Paris.

Achtzehntes Capitel. 1835—1837 305

Publicationen der Jahre 1835 und 1836. — Erste Auffuhrung der „Hugenotten". — Gusikow, Lipiński, Thalberg. — Empfänglichkeit für die Reize des schönen Geschlechts und Wandelbarkeit im Verkehr mit demselben. — Die Familie Wodziński. — Liebe zu Maria Wodzińska (Dresden 1835; Marienbad 1836). — Zweite Reise nach Leipzig (1836). — Charakter der wichtigsten Begebnisse des Jahres 1837. — Erwähnung der ersten Begegnung mit George Sand. — Reise nach London. — Zeitungsnachricht von einem zweiten Besuch in Marienbad. — Gesundheitszustand im Jahre 1837.

Neunzehntes Capitel 325

George Sand: ihr früheres Leben (1804—1836); ihr Charakter als Frau und als Schriftstellerin.

Einleitung.

Polen und seine Bewohner.

Kein Meister von Chopin's Bedeutung hat den Charakter seiner Nation in seinen Werken so entschieden zum Ausdruck gebracht, wie er. Es würde jedoch ein Irrthum sein, dies lediglich auf Rechnung der Vaterlandsliebe zu schreiben; das gleiche Maass des Patriotismus würde bei einem Italiener, Franzosen, Deutschen oder Engländer wohl kaum eine derartige Wirkung hervorgebracht haben. Nationale Züge, wie sie Chopin's Musik aufweist, setzen eine so besonders geartete Nation wie die polnische voraus, mit einer Geschichte, so glänzend wie dunkel, so anziehend wie abstossend, so romantisch wie tragisch. Die Eigenart der Völker des westlichen Europa ist durch den jahrhundertelangen Verkehr mit anderen Nationen wesentlich modificirt, wenn nicht gänzlich verwischt worden; die Völker des östlichen Theiles unsers Continents dagegen haben die ihrige fast unverfälscht erhalten, weil die Einflüsse des Auslandes nicht in die Tiefe drangen, sondern nur die höheren Kreise und auch diese nur oberflächlich berührten. Keinenfalls ist die slavische Race durch die germanische und lateinische in ihrer Entwickelung derart beeinflusst worden, wie diese letzteren im Verkehr unter einander. Osten und Westen stehen sich noch immer fremd, beinahe feindlich

gegenüber. Berücksichtigen wir nun, wie tief Chopin's Musik im Boden seines Volkes wurzelt, und ferner, wie wenig im Allgemeinen über Polen bekannt ist, so ergiebt sich die Nothwendigkeit, in diesem Falle mehr Aufmerksamkeit auf das Geburtsland des Künstlers zu wenden, als es sonst bei Künstlerbiographieen üblich ist. Gleichwohl dürfen wir bei unserem Forschen nach dem nationalen Ursprung der Chopin'schen Musik die Bedeutung desselben nicht überschätzen; denn man übersieht häufig die Thatsache, dass Chopin's persönliche Eigenart ebenso scharf ausgeprägt ist, wie die seines Volkes. Hiermit glaube ich, die Berechtigung dieser Einleitung nachgewiesen zu haben, und gehe ohne weiteres zur Sache.

Die sonnigen Tage Polens waren zu Ende, bald nach dem Erlöschen der Dynastie der Jagellonen im Jahre 1572. Schon 1661 musste König Johann Kasimir den Adel warnen, dessen Unbotmässigkeit und Unbeständigkeit, dessen Neigung zu geräuschvollen Kundgebungen und äusserem Glanze ihn überzeugt hatten, dass das Königreich die Beute anderer Nationen werden müsse, wenn die herrschenden Uebelstände, namentlich die sogenannten freien Wahlen sowie die Adels-Privilegien, nicht beseitigt würden. Und dies war nicht einmal die erste Warnung. Der Jesuit Peter Skarga (1536—1612), ein unermüdlicher Eiferer gegen die Laster der in Polen herrschenden Klasse, sagte 1605 voraus, dass die Zwistigkeiten der Adligen sie unter das Joch ihrer Feinde bringen, sie ihres Königs und ihres Landes berauben, sie in die Verbannung treiben und sie denen verächtlich machen würden, von welchen sie zuvor gefürchtet und geehrt gewesen seien. Aber diese Warnungen blieben ungehört und die Prophezeiungen erfüllten sich wörtlich. Wahlkönigthum, *pacta conventa*[1], *liberum veto*[2], Erniedrigung des Bürgerstandes, Leibeigenschaft der Bauern und andere Einrichtungen eines rücksichtslos egoistischen Adels verwandelten den einstigen blühenden Staat in ein hülfloses Wesen „welches mit gebrochenem Rückgrat an der Heer-

[1]) Bedingungen, welche der Throncandidat bei seiner Wahl zu unterschreiben hatte und welche natürlicherweise von den Wählern dictirt waren, d. h. von einer selbstsüchtigen Klasse, der *szlachta* (Adel) oder vielmehr von den Mächtigsten derselben.

[2]) Das Recht jedes Reichstags-Mitgliedes, durch die Worte „Nie pozwalam" („Ich erlaube nicht") oder ähnliches die Verhandlungen zu unterbrechen.

strasse liegend, von den Füssen und Hufen der Vorüberziehenden zertreten wird."[1]) In der Fäulniss des gesellschaftlichen Organismus fanden Käuflichkeit, massloser Ehrgeiz und religiöse Unduldsamkeit einen nur zu wohl bereiteten Boden und brachten, durch die Intriguen des Auslandes genährt, die verderblichsten Früchte — Conföderationen, Bürgerkrieg, Occupation des Landes durch die Russen nebst Bevormundung des Königs, der Räthe sowie des Reichstages, und als Anfang vom Ende: die erste Theilung (1772), bei welcher Polen ein Drittel seines Territoriums und 5 Millionen Einwohner verlor. Bald aber kam es noch schlimmer, denn die theilenden Mächte, Russland, Preussen und Oesterreich, wussten durch Lockungen und Drohungen den Reichstag zu veranlassen, nicht nur die Beraubung zu sanctioniren, sondern auch die Verfassung derart zu ändern, dass ihnen eine permanente Einwirkung auf die inneren Angelegenheiten des Staates gesichert war. Der Pole Franz Grzymała bemerkt sehr richtig, dass, wenn das Volk frei gewesen wäre und folglich fähig, zu fühlen und zu denken, anstatt in Dunkelheit und Unwissenheit gehalten zu werden, wenn ferner die Bevölkerung gleiches Recht genossen hätte, statt von wenigen Tausenden vergewaltigt zu werden, die Nation durch diejenigen hätte gerettet werden können, welche nun ihrem Untergange gleichgültig zuschauten. Jene „wenigen Tausend" aber waren eben die Adligen, welche sich alle politische Macht sowie fast das ganze Nationalvermögen angeeignet hatten und, ohne zu übertreiben, mit Ludwig XIV. sagen konnten: „L'État c'est nous." Was den König und das Volk anlangt, so war jener fast aller seiner Hoheitsrechte beraubt und dieses bildete einen rechtlosen Haufen von elenden Bauern, verarmten Bürgern und schachernden Juden. Rousseau sagt in seinen „Considérations sur le gouvernement de Pologne" sehr treffend, die drei Klassen der polnischen Republik seien nicht, wie oft und unberechtigterweise behauptet worden, der Ritterstand, der Senat und der König, sondern der Adel, welcher alles, der Bürgerstand, welcher nichts, und der Bauernstand, welcher weniger als nichts bedeute. Der polnische Adel zeichnete sich von dem anderer Länder nicht nur durch seine überlegene politische und gesellschaftliche

[1]) Thomas Carlyle, *Frederick the Great*, VIII, 105.

Stellung, sondern auch durch seine Mitgliederzahl [1]), seinen Charakter und seine innere Verfassung aus. Alle Adligen waren gleichen Ranges, und wie man von jedem französischen Soldaten sagt, er trage einen Marschallsstab im Tornister, so hielt sich jeder polnische Adlige für einen gebornen Throncandidaten. Diese Gleichheit indessen war mehr eine formale als eine thatsächliche; gesetzliche Bestimmungen konnten die Kluft nicht ausfüllen, welche die durch Reichthum und Ruhm hervorragenden Familien, wie die Sapieha's, Radziwiłł's, Czartoryski's, Zamoyski's, Potocki's und Branicki's, von den obscuren Edelleuten trennte, deren ganzes Besitzthum „in einigen Hektaren Landes, einem Schwert und einem von einem Ohr zum andern reichenden Schnurrbart" bestand, vielleicht sogar nur in den beiden letztgenannten Objecten. Mit wenigen Ausnahmen war das nicht dem Staat oder der Kirche gehörige Land in den Händen der Adligen, deren einige über Besitzungen im Umfang von Fürstenthümern verfügten. Viele der ärmeren Adligen schlossen sich an ihre besser situirten Standesgenossen an, um deren Clienten und willfährige Werkzeuge zu werden. Das Verhältniss des Adels zum Bauernstande ist von Mickiewicz in seinem Epos *Pan Tadeusz* treffend charakterisirt, wo ein Bauer auf seine bescheidene Bemerkung, dass der Adel weniger als seine Standesgenossen unter der Fremdherrschaft zu leiden habe, von einem anderen belehrt wird, dies sei eine thörichte Behauptung, weil die Bauern daran gewöhnt seien, dass man ihnen, wie den Aalen, die Haut abzöge, die Hochgebornen aber, in Freiheit zu leben.

Nichts kennzeichnet besser die Zustände eines Volkes, als die Art und Weise der Gerechtigkeitspflege. In Polen war der Edelmann auf seinem Besitzthum gleichzeitig Ankläger und Richter, und konnte nur nach vorhergegangenem Process verhaftet werden, oder bei Hochverrath, Mord und Räuberei, wenn

[1]) Aeltere polnische Statistiker widersprechen sich in diesem Punkte in auffallender Weise. An einer Stelle wird die Zahl des Adels auf 120000 Familien angegeben oder ein Vierzehntel der Bevölkerung (welche vor der ersten Theilung bald auf fünfzehn, bald auf zwanzig Millionen geschätzt wird); an einer anderen Stelle nur auf 100000 Familien, während ein dritter Statistiker behauptet, dass es zwischen 1788 und 1792 (d. h. nach der ersten Theilung) 38314 Adelsfamilien in Polen gegeben habe.

er auf frischer That ertappt wurde. Und während der Edelmann solcher Privilegien genoss, war dem Bauern die *facultas standi in judicio*, wie die juristische Form lautet, versagt, sein Zeugniss galt vor dem Gerichtshof nichts. Mehr als hundert Paragraphen im polnischen Strafgesetzbuch waren ersonnen, um diese Unglücklichen zu drücken — kurz, der Bauer war völlig auf die Gnade der privilegirten Klasse angewiesen und sein Herr konnte, so zu sagen, alles mit ihm anfangen, was ihm beliebte, auspeitschen und verkaufen nicht ausgenommen; selbst ein Todtschlag war durch eine Busse von wenigen Gulden zu sühnen. Etwas besser waren die Bauern daran, welche auf den Besitzthümern des Staates und der Kirche lebten; ebenso genoss der Bürgerstand mit grösserer oder geringerer Sicherheit gewisser Ueberbleibsel seiner früheren Rechte. Suchen wir nach einem treffenden Bilde des Verhältnisses der Hauptklassen der polnischen Bevölkerung, so finden wir es in den Worten eines Schriftstellers des achtzehnten Jahrhunderts: „Polonia coelum nobilium, paradisus clericorum, infernus rusticorum".

Die weite Ebene Polens ist, wenn auch hier und da sumpfig und sandig, doch im Ganzen fruchtbar, namentlich in den flachen Flussthälern und im Osten, an den Quellen des Dniepr, derart, dass man diese Gegenden die Kornkammer von Europa genannt hat. Da jedoch den Besitzern ihre nobeln Passionen weit mehr am Herzen lagen als die Landwirthschaft, und die elenden Bauern, von denen die Rede ging, dass sie kein anderes Eigenthum besässen, als was sie im Laufe des Tages für Branntwein verwendeten, nur die nöthigste Arbeit zu verrichten geneigt waren, so wurde der Ackerbau mehr und mehr vernachlässigt. Mit Industrie und Handel stand es nicht um ein Haar besser; das wenige, was davon vorhanden, befand sich in den Händen der Juden und der Fremden, weil der Adel durch seine Standesehre verhindert war, sich mit so niedrigen Dingen zu befassen, und die verkommenen Sprossen des früher blühenden Bürgerstandes weder die Mittel noch den Unternehmungsgeist hatten, sich auf diesen Gebieten zu bethätigen. So erklärt sich der scharfe Gegensatz zwischen Reichthum und Armuth, Luxus und Mangel, welcher überall in Polen, in den Städten, wie auf dem Lande, den fremden Reisenden so peinlich berührte. Von den 1773 unter preussische Herrschaft gelangten polnischen Provinzen

lesen wir „dass das Landvolk kaum etwas wie Brod kannte und viele niemals in ihrem Leben einen solchen Leckerbissen gekostet hatten; nur in wenigen Dörfern gab es einen Backofen. Ein Webstuhl war selten; das Spinnrad unbekannt. Den wichtigsten Theil des Hausrathes inmitten allen Schmutzes bildete das Crucifix und der darunter befindliche Weihwasserbehälter . . . Es war ein trostloses Land ohne Zucht, ohne Gesetz, ohne einen Herrn. Auf 9000 englischen Quadratmeilen lebten 500000 Seelen: nicht einmal 55 auf die Quadratmeile.[1])

Und diese Armuth, dieser Schmutz waren nicht nur in einem Theile Polens zu finden, sie scheinen allgemein gewesen zu sein. Der Abbé de Mably glaubte sich im Jahre 1771 beim Anblick des Elends auf dem flachen Lande und des Zustandes der Wege in die Tartarei versetzt. William Coxe, der englische Historiker und Reiseschriftsteller, welcher Polen nach der ersten Theilung besuchte, erzählt im Hinblick auf Podlachien, dass er zwischen Bjelsk und Woytszi (?) Dörfer gesehen mit nichts als leeren Mauern, und dass man ihm mitgetheilt habe, der Gebrauch der Messer, Gabeln und Löffel sei dem Bauern unbekannt. „Niemals" berichtet er „ist mir eine so reizlose Gegend vorgekommen als die zwischen Krakau und Warschau, fast ausnahmslos eben, meist dicht bewaldet oder doch am Horizont von Wald begrenzt (hauptsächlich Fichten und Kiefern, daneben vereinzelte Birken, Buchen und kleine Eichen). Die gelegentlichen Rodungen bildeten Weidegrund, hier und da von mageren Kornfeldern unterbrochen. Die Bewohner erschienen ärmer und verkommener als irgend ein Volk, welches wir auf unserer Reise beobachtet hatten; so oft wir anhielten, sammelten sie sich schaarenweise um uns und bettelten uns unter den demüthigsten Geberden an . . . Die polnischen Bauern, kriechend und servil im Verkehr mit Höhergestellten, bückten sich bis zum Boden und behielten ihre Kopfbedeckung in der Hand, bis wir ausser Sicht waren; sie hielten ihre Fuhrwerke beim ersten Anblick unserer Wagen an, kurz, ihr ganzes Verhalten deutete auf die Knechtschaft, unter welcher sie seufzten."[2])

---

[1]) Carlyle: *Frederick the Great*, X, 40.

[2]) William Coxe, *Travels in Poland, Russia, Sweden and Denmark* (1784—90).

Die Juden, von denen bereits mehrfach die Rede gewesen ist, sind ein zu wichtiger Bestandtheil der Bevölkerung Polens, um nicht besonders erwähnt zu werden. Sie sind eine Nation in der Nation, sich absondernd sowohl durch Kleidung wie durch ihre Sprache, ein deutsch-hebräischer Jargon. Ihre Anzahl vor der ersten Theilung ist verschieden geschätzt worden, sie schwankte damals zwischen zwei und zwei und ein halb Millionen auf eine Bevölkerung von fünfzehn zu zwanzig Millionen, und 1860 wohnten in Russisch-Polen unter einer Bevölkerung von 4867124 Einwohnern 612098 Juden.[1]) Sie besitzen das Monopol des Handels auf dem Lande, halten Gasthäuser und Schänken, dienen den Adligen als Verwalter und scheinen solchen Einfluss zu haben, dass kein Kauf oder Verkauf ohne ihre Vermittlung möglich ist. Unser Gewährsmann war namentlich überrascht durch die Zahl und Nützlichkeit der Juden in Litthauen, welchen Theil der polnischen Republik er 1781 besuchte. „Verlangt man nach einem Dolmetscher, so erscheint ein Jude; braucht man Postpferde, so schafft ein Jude sie herbei und fungirt als Kutscher; will man etwas kaufen, so ist ein Jude der Vermittler. Auch ist dies vielleicht das einzige Land in Europa, wo Juden Ackerbau treiben; auf unserer Reise durch Litthauen sahen wir sie häufig mit Säen, Mähen und anderen ländlichen Arbeiten beschäftigt."

Wenden wir uns nun von den niederen Klassen zum Adel. Die sehr ungleiche Vertheilung des Besitzes unter seine Mitglieder wurde bereits hervorgehoben. Ein Bild ihrer Lebensweise gewinnt man aus dem Berichte über den Haushalt des Starosten[2]) Krasiński, in dem Tagebuch (1759) seiner Tochter Franziska Krasińska. Die Beschreibung desselben scheint ihre

---

[1]) Nach Charles Forster (*Pologne*, ein Band der „L'univers pittoresque" betitelten, bei Firmin Didot frères in Paris erschienenen geschichtlichen Abhandlungen), welcher sich an Stanislaus Plater anschliesst, belief sich die Bevölkerung Polens innerhalb der Grenzen von 1772 auf 20,220000 Einwohner und setzte sich zusammen aus 6,770000 Polen, 7,520000 Russen (d. h. Weiss- und Roth-Russen), 2,110000 Juden, 1,900000 Litthauer, 1,640000 Deutsche, 180000 Gross-Russen und 100000 Wallachen.

[2]) Ein Starost *(starosta)* ist der Besitzer einer Starostei *(starostwo)* d. h. ein Schloss mit Landbesitz, welches die Krone einem Edelmann für Lebenszeit verliehen hat.

Meinung zu rechtfertigen, dass nur wenige Schlösser in Polen das ihrige an Pracht übertreffen. Indem ich den Leser mit dem Zubehör eines Magnatenhofes bekannt mache, erwähne ich zunächst, um dem schönen Geschlecht den Vortritt zu lassen, dass sich daselbst sechs junge Damen aus adligen Familien befanden, welche unter Oberaufsicht einer französischen Erzieherin ihre Ausbildung erhielten. Ferner gehörte zum Hause eine grosse Zahl ärmerer Edelleute, die in drei Klassen zerfielen: die erste Klasse bildeten Söhne wohlhabender oder doch gutsituirter Familien, denen der Dienst Ehrensache war und die den Aufenthalt benutzten, um sich höfische Manieren anzueignen und sich zur militärischen oder Beamtenlaufbahn vorzubereiten. Der Starost übernahm die Verpflegung ihrer Pferde und zahlte überdies wöchentlich zwei Gulden Lohn an ihre Reitknechte. Jeder dieser Edelleute hatte ausser seinem Reitknecht noch einen Diener, welcher ihm bei Tische aufwartete und nachher das verspeiste, was er selbst übrig gelassen hatte. Die zweite Klasse bestand aus verarmten Edelleuten, welche bestimmte Dienste zu leisten hatten und dafür bezahlt wurden. Ihr Gehalt belief sich auf jährlich 300—1000 Gulden (ein Gulden etwa = 50 Pfennig) nebst häufigen Gratificationen und Geschenken. Mit Ausnahme des Caplans, des Arztes und des Secretärs hatten sie nicht, wie die der ersten Klasse, die Ehre, mit dem Herrn des Hauses an derselben Tafel zu speisen. Was übrigens dies Privilegium betrifft, so ist zu bemerken, dass diejenigen, welche es genossen, nur geringen Vortheil daraus zogen, denn an Wochentagen gab es Wein nur für die Familie und ihre Gäste, und die Fleischgerichte waren derart in Pyramidenform aufgeschichtet, dass Wild und Geflügel den am oberen Ende der Tafel Sitzenden zu gute kam, während die weiter unten Sitzenden sich mit den minder kostbaren Fleischsorten, wie Rindfleisch, Schweinefleisch etc. begnügen mussten. Die Pflichten der dritten Klasse der Clienten, eines Dutzend junger Leute im Alter von fünfzehn bis zwanzig Jahren, bestanden darin, die Familie zu Fuss oder zu Pferde zu begleiten und Aufträge auszurichten, Geschenke und Einladungsschreiben auszutragen etc. Die zweite und dritte Klasse standen unter der Aufsicht des Hausverwalters, welcher den jungen Leuten gegenüber mit der Anwendung der Knute unter Umständen nicht sparsam war. Alle waren streng gehalten, gut gekleidet zu er-

scheinen. Die übrige Dienerschaft des Schlosses anlangend, hält die Schreiberin es für schwierig, dieselbe zu specificiren; sie wisse in der That nicht einmal die Zahl der dazugehörigen Musiker, Heiducken, Kosacken und sonstigen männlichen und weiblichen Diener anzugeben. Soviel sei indess sicher, dass jeden Tag fünf Tische bedient werden und dass von früh bis abends zwei Personen beschäftigt seien, um die Küche mit dem Nöthigen zu versehen. Noch bezeichnender sind die folgenden Angaben: Der Palatin Stanislaus Jablonowski hatte in seinem Gefolge 2300 Soldaten und 4000 Höflinge, Diener, Bewaffnete, Jäger, Falkoniere, Fischer, Musiker und Schauspieler, und Janusz, Fürst von Ostrog, hinterliess bei seinem Tode ein Majorat von 80 Städten und Flecken nebst 2760 Dörfern, die Städte und Dörfer seiner Starosteien nicht mitgerechnet. Die Magnaten, welche während der Regierung Stanislaus August's (1764—1795) durch Glanz und Grossartigkeit ihres Hofhalts hervorragten, waren die Fürsten Czartoryski und Radziwiłł, der Graf Potocki und der Bischof Sołtyk von Krakau. Der vorhin citirte englische Reisende berichtet, dass die jährlichen Einkünfte des Fürsten Czartoryski nahezu zwei Millionen Mark betragen, und dass seine Lebensweise mit diesem Einkommen übereingestimmt habe. Der Fürst hielt stets offene Tafel, an welcher selten weniger als zwanzig bis dreissig Personen theilnahmen.[1]) Derselbe Autor ist voll von der Eleganz und dem Luxus der Häuser und Villen des polnischen Adels, in deren Ausschmückung er den französischen und englischen Stil mit Glück verschmolzen fand. Er giebt eine farbenreiche Schilderung der Feste, denen er beigewohnt, und rühmt den feinen Geschmack und die Freigebigkeit der Veranstalter.

Welche Veränderungen auch mit dem polnischen Nationalcharakter im Laufe der Zeiten vorgegangen sind, so haben sich doch gewisse Züge erhalten und unter diesen vor Allem die Ritterlichkeit. Die Tapferkeit der Polen wird so allgemein anerkannt und bewundert, dass es überflüssig ist, sie hervorzuheben. Wer hätte nicht von der siegreichen Schlacht bei Czotzim gehört, von der Befreiung Wiens, von den nicht minder ruhmvollen

[1]) Nach einer anderen Quelle sollen die Czartoryski's bei feierlichen Gelegenheiten mehr als zwanzig tausend Personen an ihrer Tafel empfangen haben.

Niederlagen bei Maciejowice und Ostrolenka, von den glänzenden Waffenthaten der polnischen Legion unter Napoleon I.? Und haben nicht die Namen der volksthümlichen Helden Polens Sobieski und Kościuszko in der ganzen Welt einen vortrefflichen Klang? Uebrigens bewährten die Polen ihre Ritterlichkeit nicht allein durch Bravour auf dem Schlachtfelde, sondern auch durch ihre Galanterie gegen das schöne Geschlecht. Bei den Banketten der guten, alten Zeit war es nicht ungewöhnlich, dass ein Pole vor seiner Dame niederkniete, ihr einen Schuh auszog und daraus trank. Allerdings scheinen auch die polnischen Frauen eine besondere Macht auszuüben. Ihre Schönheit, Anmuth und bezaubernden Manieren entzünden die Herzen und Gemüther Aller, welche mit ihnen in nähere Berührung kommen. Wie oft sind nicht die Besieger des Landes von ihnen besiegt worden?[1]) Heine vergleicht sie mit den zartesten, lieblichsten Blumen an den Ufern des Ganges, und er möchte den Pinsel Rafael's, die Musik Mozart's, die Sprache Calderon's zu Hülfe nehmen, um dem Leser das richtige Bild einer jener Weichsel-Aphroditen zu geben. Franz Liszt, kühner als Heine, versucht in der That, sie zu portraitiren, und spricht von ihnen mit dichterischer Begeisterung. Kein Pole kann von diesem Gegenstande reden, ohne in einen Enthusiasmus zu gerathen, welcher seine Züge verklärt und ihn zu glühender, nach seiner Meinung gleichwohl unzulänglicher Beredsamkeit hinreisst.

Die Franzosen des Nordens, wie man die Polen genannt hat, sind ungemein erregbar, rasch erzürnt, aber auch ebenso rasch besänftigt; rasch zur Begeisterung entflammt, aber ebenso rasch wieder erschlaffend. Sie fühlen sich am glücklichsten in der Unruhe des gesellschaftlichen Lebens. Zurückgezogenheit und Vertiefung in ein Studium sind wenig nach ihrem Geschmack; da sie jedoch den bescheidenen Vorrath ihrer Kenntnisse glücklich zu verwerthen wissen, so bleiben sie in der Unterhaltung nichts schuldig. Bei ihrer natürlichen Anlage zum gesellschaftlichen Verkehr bewegen sie sich in allen Kreisen mit grosser Leichtigkeit und Eleganz. Die fast orientalische Süsslichkeit, Ueberschwänglichkeit und unterthänige Höflichkeit ihrer Rede

[1]) Kaiser Nicolaus soll gesagt haben: „Je pourrais en finir des Polonais, si je venais à bout des Polonaises."

sind ebenso gut wie der asiatische Charakter ihrer Gesichtszüge und Kleidung allen Reisenden aufgefallen. Eine zweite hervorstechende Charaktereigenschaft der Polen ist ihre Prunkliebe. Diese zeigt sich bei den Armen im Keime, äussert sich beim Mittelstande in einem curiosen Gemisch von Glanz und Schäbigkeit und veranlasst die Reichen zu masslosen Extravaganzen. Darf man den Chronisten und Dichtern glauben, so müssen die Feste der polnischen Magnaten denen des kaiserlichen Rom kaum etwas nachgegeben haben. Von der Grossartigkeit des Hauswesens des polnischen *grand seigneur* war schon die Rede. Die günstigste Veranlassung zur Prunkentfaltung bildete die Ausstattung des Reiters und seines Rosses. Der feierliche Aufzug eines polnischen Gesandten mit seinem zahlreichen Gefolge hat selbst die Pariser, welche doch an Schauspiele solcher Art von jeher gewöhnt sind, mehr als ein Mal in Erstaunen gesetzt. Die stolzen Rosse, die Zügel und Steigbügel von massivem Silber, Sattel und Zaum mit goldenen Blumen geschmückt; die nicht minder stolzen Reiter in ihren reichen Gewändern von Seide oder Goldbrokat, mit seltenem Pelzwerk besetzt, ihre von hellen Federn überragten Mützen, ihre mit künstlerischem Geschmack verfertigten Waffen, die silbernen Säbelscheiden mit Rubinen geziert — alles dies bildete ein blendendes Ensemble. Wir lesen auch von Gesandten, deren Pferde mit Hufen von Gold oder Silber beschlagen waren und zwar so lose, dass die Hufe unterwegs liegen blieben, um von dem Reichthum der Besitzer zu zeugen. Folgende Stelle aus einem polnischen Gedichte schildert das Costüm eines reichen Edelmannes im Beginn unseres Jahrhunderts: „Er war in der Uniform des Palatinats: ein goldverbrämtes Wams, ein Ueberwurf aus Seide von Tours mit Franzen verziert, ein Gürtel von Brokat, in welchem ein Schwert mit einem Marokkogriff stak. An seinem Hals glänzte eine diamantenbesetzte Spange. Seine viereckige, weisse Mütze war von einem prachtvollen Reiherfederbusch überragt. Ein solcher Federbusch, von welchem jede einzelne Feder einen Dukaten kostet, wird nur bei grossen Festen angelegt."

Der erwähnte Gürtel war ein wesentlicher Theil und eine hauptsächliche Zierde des älteren polnischen Nationalcostüms. Für die Fabrikation dieser Gürtel war die Stadt Słuck berühmt. Die Beschreibung eines solchen Gürtels „mit dicken Franzen

gleich Büscheln" findet man an einer anderen Stelle des oben erwähnten Gedichts: „Die eine Seite desselben ist aus Gold mit purpurnen Blumen gewebt, die andere aus schwarzer Seide mit silbernen Würfeln; er kann auf beiden Seiten getragen werden; der mit Gold gewebte Theil an Festtagen; die Rückseite in Trauerzeiten."

Ein lebensvolles Bild des polnischen Charakters findet man in Mickiewicz's epischem Gedicht, *Pan Tadeusz*[1], welchem die obigen Einzelheiten entnommen sind. Die Liebe führt seine Feder; mit gerechtem Stolze verkündet er die Tugenden seiner Landsleute, und mit gütigem Lächeln enthüllt er ihre Schwächen. In dieser vielleicht treuesten aller Schilderungen des polnischen Nationalcharakters sehen wir alle guten und schlechten Eigenschaften desselben hervortreten: Tapferkeit und Selbstverleugnung, Grossmuth und Gastfreiheit, Anmuth und Lebhaftigkeit im geselligen Verkehr; aber ebenso Reizbarkeit und Wankelmuth, schnell aufflammende Begeisterung und plötzliche Abkühlung, Ruhelosigkeit und Neigung zum Aufruhr, Vorliebe für äusseren Glanz und gesellschaftliche Vergnügungen, Prahlsucht und andere kleine Eitelkeiten. Heinrich Heine, nicht immer ein glaubwürdiger Zeuge, in diesem Falle jedoch mit sicherem Blicke das Richtige treffend, charakterisirt den polnischen Adel durch folgende Mosaik von Eigenschaften: „gastfrei, stolz, muthig, geschmeidig, falsch (dieses gelbe Steinchen darf nicht fehlen), reizbar, enthusiastisch, spiel- und vergnügungssüchtig, edelmüthig und übermüthig." Ob Heine nicht irrte mit der Einfügung des kleinen gelben Steines, ist eine Frage, die in einem anderen Theile dieses Werkes erörtert werden soll. Der Beobachter, welcher bei der Aufzählung der hervorstechenden Eigenschaften des polnischen Charakters noch folgende hinzufügt: „Misstrauen und Argwohn, erzeugt durch viele Unglücksfälle und so oft getäuschte Hoffnungen", kommt wahrscheinlich der Wahrheit noch näher. Dabei dürfen wir einen für derartige Völker-

[1]) Ich will hier noch ein anderes Werk erwähnen, dessen Schilderung des polnischen Lebens, besonders in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, für mich von grossem Nutzen gewesen ist, nämlich Graf Heinrich Rzewuski's „Memoiren des Pan Severin Soplica", deutsch, mit einem erläuternden Vorwort von Philipp Löbenstein.

Porträts wesentlichen Umstand nicht ausser Acht lassen, nämlich die Zeit, aus welcher sie stammen. Dies kommt namentlich bei einer Nation in Betracht, deren Charakter sich, wie der der Polen, in den verschiedenen Epochen ihres Daseins von ebenso vielen verschiedenen Seiten gezeigt hat. Eine erste wesentliche Veränderung des Nationalcharakters bewirkte die Einführung des erblichen Königthums; diese war, wenigstens was den Adel betraf, eine Verschlimmerung, sofern Stolz, Luxus und Selbstsucht an Stelle der früheren Einfachheit, Mässigkeit und Vaterlandsliebe traten. Eine weitere einschneidende Veränderung erfolgte nach den Unglücksfällen, welche die Nation in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts trafen; diese führten im Ganzen zum Besseren; sie wirkten reinigend und veredelnd, indem sie Eigenschaften hervorriefen, die bis dahin geschlummert hatten. Eben zu der Zeit, wo unsere biographische Wanderung uns nach Polen führt, war die Nation in dieser letzten Metamorphose begriffen. Bis zu welchem Grade die schlechten Eigenschaften die guten überwuchert hatten, kann man den Zeugnissen von Zeitgenossen entnehmen. Georg Forster, welcher im Jahre 1784 als Professor der Naturgeschichte nach Wilna berufen wurde und in dieser Stellung mehrere Jahre verblieb, sagt, dass er in Polen „einen Mischmasch von fanatischer und fast neuseeländischer Rohheit und französischer Superfeinheit, ein ganz geschmackloses, unwissendes und dennoch in Luxus, Spielsucht, Moden und äusseres Clinquant versunkenes Volk" gefunden habe.

Friedrich der Grosse geht noch strenger mit den Polen in's Gericht. Er nennt sie eitel im Glück, kriechend im Unglück, für Geld zu Allem fähig, verschwenderisch, leichtfertig, urtheilslos, immer bereit, sich ohne genügenden Grund einer Partei anzuschliessen oder sie zu verlassen. Zweifellos ist diese Schilderung übertrieben, dass sie jedoch im Ganzen richtig ist, beweisen die Aussprüche vieler einheimischer und fremder Schriftsteller, die keines Vorurtheils gegen Polen angeklagt werden können, wie Rulhière und andere mehr oder weniger voluminöse Berichterstatter. Um aber die Geduld des Lesers nicht auf eine zu harte Probe zu stellen, will ich mich begnügen, nur noch eine treffende Bemerkung eines polnischen Edelsmanns anzuführen, welcher dem vorhin citirten englischen Reisenden mittheilte, dass, wenn auch der Name Polen sich erhalten habe, die Nation doch nicht mehr

existire. „Eine allgemeine Verderbtheit und Bestechlichkeit durchdringt alle Klassen des Volkes. Viele vom höchsten Adel schämen sich nicht, von fremden Höfen regelmässige Gelduntersttützungen zu empfangen; der eine nennt sich öffentlich einen Oesterreicher, der zweite einen Preussen, der dritte einen Franzosen und der vierte einen Russen."

Erstes Capitel.

Friedrich Chopin's Vorfahren. — Seines Vaters Nicolaus' Geburt, Jugend, Ankunft und erste Erlebnisse in Polen und Heirath. — Geburt und Kinderjahre Friedrich Chopin's. — Seine Eltern und Geschwister.

Goethe behauptet einmal scherzend, an seiner Natur und seinen Neigungen sei nichts original zu nennen: vom Vater habe er „die Natur und des Lebens ernstes Führen"; von der Mutter „die Frohnatur und Lust zu fabuliren"; vom Grossvater die Verehrung für das schöne Geschlecht; von der Grossmutter endlich die Vorliebe für Schmuck und Putz. Schopenhauer führt das Gesetz der Vererbung auf die einfache Formel zurück, dass der Mensch seine sittliche Natur, seinen Charakter, seine Neigungen und sein Herz vom Vater, die Beschaffenheit und Richtung seiner Verstandeskräfte dagegen von der Mutter habe. Buckle andrerseits bezweifelt die erbliche Uebertragung geistiger Kräfte überhaupt. So wenig wir auch geneigt sind, dem englischen Geschichtsschreiber hierin beizustimmen, so zögern wir doch, die Behauptung des deutschen Philosophen zu unterschreiben; eine Lehre, welche den Process der Ausgleichung, der Neutralisirung und der individuellen Entwickelung methodisch darstellte, würde uns zweifellos der Wahrheit näher bringen. Aber wie complicirt auch immer das Gesetz der Vererbung wirken mag, so lohnt es sich doch jedenfalls, den Stammbaum eines hervorragenden Mannes näher zu betrachten. Freilich gewährt eine solche Betrachtung, was Chopin

anlangt, nur einen engbegrenzten Ausblick, und dies ist um so mehr zu bedauern, als gerade hier die Umstände unsere Neugierde besonders reizen. Das *Journal de Rouen* vom 1. December 1849 enthält einen Artikel, wahrscheinlich von Amédée de Méreaux, welcher berichtet, dass Friedrich Chopin von der französischen Familie Chopin d'Arnouville abstamme, von der ein Mitglied, als Opfer der Aufhebung des Edicts von Nantes, in Polen eine Zuflucht gefunden habe.[1]) Obwohl diese bestimmt geäusserte Behauptung durch die Inschrift auf des Componisten Grabstein auf dem Pariser Kirchhof *Père Lachaise* gestützt ist, welche den Vater als französischen Refugié bezeichnet, so veranlasst uns doch des Letzteren katholisches Bekenntniss sowie die widersprechenden Nachrichten über seine Abkunft, jene Behauptung mit Vorsicht aufzunehmen. A. Sculz, der Verfasser einer polnischen Schrift über Chopin und seine Werke, will wissen, dass Nicolaus Chopin, Friedrich's Vater, der natürliche Sohn eines polnischen Edelmannes gewesen, der mit König Stanislaus Leszczyński nach Lothringen gekommen sei und dort den Namen Chopin angenommen habe. Von Karasowski erfahren wir nichts über Nicolaus Chopin's Abkunft; da er indessen mit Chopin's Familie befreundet gewesen ist und von ihr mancherlei Nachrichten erhielt, so kann sein Schweigen mit gleichem Rechte als Bejahung und Verneinung der, übrigens an sich nicht unwahrscheinlichen, Sculz'schen Angabe aufgefasst werden. Das einzige Befremdliche ist der Namenswechsel. Vielleicht könnte der Tod des polnischen Herrschers, infolgedessen Lothringen an Frankreich fiel, das Aufgeben eines schwer auszusprechenden, fremden Namens einigermassen erklären. Auch ist nicht zu übersehen, dass jene Mittheilung auf Hörensagen beruht und in einer

[1]) Beim Durchblättern des *Moniteur* von 1835 stiess ich auf verschiedene *prefects* und *sous-prefects* des Namens Choppin d'Arnouville. (Es giebt zwei Gemeinden Arnouville, beide im Departement *Seine et Oise*, die eine im Arrondissement *Mantes*, die andere im Arrondissement *Pontoise*. Das letztere heisst Arnouville-les-Gonesse.) Ich fand auch mehrfache Andeutungen, auf Chopin's und Choppin's bezüglich, welche ihrem Lande als *maires* und als Officiere gedient haben. Uebrigens ist der Name Chopin in Frankreich durchaus nicht selten, und mehr als einer seiner Träger hat ihm zu Ehren verholfen, so der Rechtsgelehrte René Chopin oder Choppin (1537—1606), der Schriftsteller Chopin (geboren um 1800), der Dichter Charles-Auguste Chopin (1811—1844).

bescheidenen Anmerkung ohne Quellenangabe figurirt.[1]) So wird es rathsam sein, diese mehr oder minder fantastischen Berichte bis auf weiteres unbeachtet zu lassen und mit der ersten, wohlbeglaubigten Thatsache zu beginnen, nämlich mit Nicolaus Chopin's Geburt zu Nancy in Lothringen am 17. August 1770. Von seiner Jugend ist nichts bekannt, als dass er, wie andere seiner jüngeren Landsleute, den Wunsch hatte, Polen kennen zu lernen. Eine polnische Abstammung würde seine um diese Zeit und später bewiesene Theilnahme für Polen genügend erklären, doch erscheint dieselbe auch ohne jene gewagte Annahme hinreichend begründet.

Im Jahre 1735 wurde Stanislaus Leszczyński, der von 1704—1709 König von Polen gewesen war, Herzog von Lothringen und Bar, und herrschte hier, bis ein Unglücksfall — seine Kleider hatten Feuer gefangen — im Jahre 1766 seinen Tod herbeiführte. Als ein weiser, wohlwollender und freigiebiger Fürst wurde er von seinen Unterthanen nicht allein zu Lebzeiten, sondern auch nach seinem Tode, nachdem die Herzogthümer mit Frankreich vereinigt waren, innig geliebt. Das jüngere Geschlecht wird zweifellos häufig von den guten alten Zeiten des Herzogs Stanislaus, vom Herzog selbst (dem *philosophe bienfaisant*), sowie von dem fremden Lande und Volke, dem er entstammte, erzählen gehört haben. Zudem war Stanislaus nicht nur ein vortrefflicher Fürst, sondern auch ein liebenswürdiger, grossherziger Mensch, und bei aller Sorge um das Wohl seiner neuen Unterthanen blieb er bis zum Ende seiner Tage ein echter Pole. Daraus erklärt es sich, dass sein Hof eine grosse Anziehungskraft auf seine Landsleute ausübte und dass Nancy für polnische Reisende eine Hauptstation auf ihrem Wege von und nach Paris wurde. Selbstverständlich verliessen nicht alle Polen, welche sich während der Regierungszeit Stanislaus' in den Herzogthümern niedergelassen hatten, nach seinem Tode das Land, noch hörten ihre Freunde in Polen auf, sie in ihrer neuen Heimath zu besuchen. So konnten sich

[1]) Graf Wodziński, welcher die Frage nach Nicolaus Chopin's Abkunft offen lässt, erwähnt eine Variante des Sculz'schen Berichts, des Inhalts, dass Nicolaus Chopin von einem gewissen Szop abstamme, einem Soldaten, Kammerdiener oder Heiducken (*reître, valet, ou heiduque*) im Dienste Stanislaus Leszczyński's, dem er nach Lothringen gefolgt war.

die Beziehungen zwischen den beiden Ländern erhalten, und die Theilnahme des westlichen Volkes für die Geschicke des östlichen blieb unvermindert. War nicht endlich die vom Herzog begründete *Académie de Stanislas*, das ihm errichtete Denkmal und der nach ihm benannte Schmuckplatz für die Bewohner von Nancy, sowie für die Durchreisenden eine beständige Erinnerung an seine Person?

Nicolaus Chopin kam um 1787 nach Warschau. Karasowski erzählt, dass die Starościna Łączyńska seine Bekanntschaft gemacht und ihm die Erziehung ihrer Kinder übergeben habe; in der späteren polnischen Ausgabe jedoch widerruft er diese Mittheilung zu Gunsten einer andern vom Graf Friedrich Skarbek in seinem *Pamiętniki* (Memoiren) gemachten. Nach Angabe dieses glaubwürdigsten aller anzuführenden Zeugen (warum er der glaubwürdigste ist, wird man später sehen) hatte die Uebersiedelung Nicolaus Chopin's nach Polen folgenden Grund. Ein Franzose hatte in Warschau eine Tabaksfabrik errichtet, welche, da das Schnupfen damals mehr und mehr Mode wurde, in so hohem Grade emporblühte, dass er sich nach einer Hülfskraft umsehen musste. Er schlug daher seinem Landsmann, Nicolaus Chopin, vor, zu ihm zu kommen und die Buchführung zu übernehmen, ein Anerbieten, das dieser bereitwillig annahm.

Der erste Eindruck, den der junge Lothringer beim Eintritt in das Land seiner Träume empfing, kann im Ganzen kein angenehmer gewesen sein; denn noch im Sommer 1812, als die Lage des Volkes schon durch die preussische und russische Regierung wesentlich verbessert war, fand Herr von Pradt, der Gesandte Napoleon's, die Nation in einem Zustand halber Barbarei, den Ackerbau völlig unentwickelt, den Erdboden gleich einer Wüste ausgedörrt, die Thiere verkrüppelt, das Volk körperlich wohlgebildet aber in äusserster Armuth, die Städte aus Holz gebaut, die Häuser voller Ungeziefer, die Nahrung ekelerregend. Diese Schilderung könnte man übertrieben finden; aber auch der nichts weniger als zarte, an Reiseungemach aller Art gewöhnte J. G. Seume versichert, indem er von Polen im Jahre 1805 spricht, dass, Warschau und einige andere Orte ausgenommen, in den meisten Häusern der Düngerhaufen buchstäblich und ohne Uebertreibung der reinlichste Ort sei, der einzige, wo man ohne Abscheu verweilen könne. Wie viel in-

dessen auch die allgemeine Physiognomie des Landes, vom Standpunkt des Nützlichen aus betrachtet, zu wünschen übrig liess, so konnte doch das Fremdartige und Malerische einem mit Phantasie begabten Jüngling den Mangel an Ordnung und Behaglichkeit reichlich ersetzen. Der scharfe Contrast von Reichthum und Armuth, Luxus und Elend, welche dem ganzen Lande einen so melancholischen Anstrich gaben, fanden ihren Brennpunkt in seiner Hauptstadt. Der Reisende Coxe, welcher Warschau kurz vor Nicolaus Chopin's Ankunft dort besuchte, sagt: „Die Strassen sind breit, aber schlecht gepflastert, die Kirchen und öffentlichen Gebäude gross und prächtig, die Paläste der Edelleute zahlreich und glänzend, aber der grösste Theil der Häuser, besonders die Vorstädte, sind niedrige, schlechtgebaute, hölzerne Hütten."

Was indessen dem Fremden am meisten in's Auge fiel, war die Buntheit des Menschengewimmels, welches die Strassen und Plätze Warschaus belebte, der Hauptstadt einer aus Polen, Litthauern, rothen und weissen Russen, Deutschen, Moscovitern, Juden und Wallachen zusammengesetzten Nation, zugleich der Aufenthaltsort einer zahlreichen wechselnden oder ständigen Bevölkerung von Ausländern. Welche Augen muss unser Freund gemacht haben, als er aus dem stillen Nancy — welches längst aufgehört hatte, Residenz und gelegentlicher Sammelplatz literarischer Grössen, wie Voltaire, Madame du Châtelet, Saint Lambert u. a. zu sein — in dies weltstädtische Treiben gerieth. „Die Strassen von stattlicher Breite, gebildet aus Palästen im schönsten italienischen Geschmack, und aus Holzhütten, die ihren Einwohnern jeden Augenblick über dem Kopfe zusammenzustürzen drohen; in diesen Gebäuden asiatischer Prunk mit grönlandischem Schmutz im seltsamsten Verein; ein immer bewegtes Publicum, die schneidendsten Contraste bildend, wie in einem Maskenzuge; langbärtige Juden, und Mönche in allen Ordenstrachten, ganz verschleierte, tief in sich gekehrte Nonnen von der strengsten Regel, und über weite Märkte hinüber conversirende Schaaren junger Polinnen in den hellfarbigsten seidenen Staubmänteln; ehrwürdige alte polnische Herren mit Schnurrbärten, Kaftan, Pas (Gürtel), Säbel und gelben, rothen Stiefeln, und das neue Geschlecht in den incroyablesten Pariser Moden, Türken und Griechen, Russen, Italiener und Franzosen, in immer

wechselnder Menge; dazu eine über allen Begriff tolerante Polizei, die keiner Volkslust störend in den Weg trat, so dass sich kleine Pulcinellen-Theater, Tanzbäre, Kameele und Affen, unaufhörlich auf Plätzen und in Gassen bewegten, vor denen die elegantesten Equipagen wie der Packträger gaffend stillstanden.“ So zeichnet J. E. Hitzig, der Biograph E. Th. A. Hoffmanns, aus eigener Anschauung das Leben der polnischen Hauptstadt im Jahre 1807. Als Nicolaus Chopin sie zum ersten Male sah, war das Treiben in den Strassen noch unruhiger, mannigfaltiger und glänzender, denn damals war Warschau noch die Hauptstadt eines unabhängigen Staates, und die schwebenden politischen Angelegenheiten führten die Grossen aller Höfe Europas hierher, welche in der Pracht ihrer Wagen und Pferde, sowie in der Anzahl und Ausstattung ihrer Dienerschaft mit einander wetteiferten.

In der Einleitung war von den Unglücksfällen die Rede, welche Polen betroffen haben und deren Höhepunkt die erste Theilung des Reiches bildet; bei ihrer Leichtlebigkeit konnte sich indessen die Nation schneller von diesem schweren Schlage erholen, als man hätte erwarten sollen. Bald darauf begannen die Patrioten zu hoffen, dass dieses nationale Unglück sich in Segen verwandeln werde. Verschiedene Umstände begünstigten die Verwirklichung dieser Hoffnungen. Preussen, welches entdeckte, dass seine Interessen nicht mehr mit denen seiner Verbündeten vom Jahre 1772 übereinstimmten, änderte sein Verhalten und gelangte nach und nach dahin, ein Schutz- und Trutzbündniss mit der polnischen Republik zu schliessen. Im Verein mit England und anderen Regierungen wurde Preussen für Polen eine Stütze gegen Russland und Oesterreich. Russland seinerseits hatte die Aufmerksamkeit auf andere Dinge zu richten. So träumte Polen zu der Zeit, wo Nicolaus Chopin in Warschau anlangte, von der Wiederkehr seiner früheren Grösse, und jeder sah mit Ungeduld der Versammlung des Reichstages entgegen, die im folgenden Jahre stattfinden sollte. Durch Sympathie geleitet, wurde er bald in den Strom der Aufregung und Begeisterung, der um ihn her wogte, hineingezogen. Welche junge, von edlen Gefühlen erfüllte Seele könnte auch gleichgültig auf ein Volk blicken, das nach Freiheit und Unabhängigkeit ringt? Bei seinem grossen Interesse an den Verhandlungen

und Debatten des Reichstages wurde er mehr und mehr mit der Geschichte, dem Charakter, den Vorzügen und Mängeln des Volkes bekannt, und dies spornte ihn an, sich emsig mit dem Studium der Landessprache zu beschäftigen, um mittels dieses treuen Spiegels und Dolmetschers der Herzen der Völker den Kreis seiner Beobachtungen zu erweitern. Und nun muss ich den Leser bitten, sich einen kurzen historischen Rückblick gefallen zu lassen, welchen ich ihm gern ersparen würde, hielten mich nicht zwei wichtige Gründe davon zurück: Erstens sind die frühesten Erlebnisse Nicolaus Chopin's in Polen so eng mit der politischen Bewegung verbunden, oder richtiger gesagt, durch sie bedingt, dass eine Betrachtung der letzteren nöthig ist, um jene im richtigen Lichte zu erblicken, und zweitens bilden eben jene politischen Vorgänge so wichtige Factoren bei der Gestaltung des National-Charakters, dass zum Verständniss desselben ihre Vergegenwärtigung unerlässlich ist.

Der Reichstag, welcher sich am Ende des Jahres 1788 versammelte, um den Gebrauch, oder besser gesagt Missbrauch des *liberum veto* zu verhindern, gestaltete sich bald zu einer Conföderation, hob 1789 den verderblichen „Ständigen Rath" auf und erliess 1791 nach vielem patriotischen Reden und unpatriotischen Widerstand die berühmte Constitution vom 3. Mai, welche von den Polen bis zum heutigen Tage mit Liebe und Stolz bewundert wird, und damals von Herrschern und Staatsmännern verschiedener Nationen, unter ihnen Fox und Burke, gepriesen wurde. Obgleich die Constitution die meisten Vorrechte des Adels bestätigte, so trug sie doch nichtsdestoweniger in sich vielversprechende Keime. So sollte z. B. die Krone nach dem Tode des regierenden Königs auf den Kurfürsten von Sachsen übergehen und hinfort erblich werden; dem Könige und den Ministern wurde grössere Macht gegeben, Confederationen sowie das *liberum veto* wurden für ungültig erklärt, die Justiz verbessert und den Rechten des dritten Standes sowie der Bauern mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Aber die Patrioten, welche schon jubelten bei der Aussicht auf Erneuerung der Grösse und Wohlfahrt Polens, hatten ohne die Selbstsucht der Aristokratie gerechnet, ohne Russland, welches stets bereit war, Zwietracht zu säen und zu nähren. Dazu neue Verlegenheiten — die Conföderation von Targowica, Russlands Verlangen nach

Aufhebung der Constitution und unbedingter Unterwerfung unter die Kaiserin Katharina II., der Abfall Preussens, Einrücken des Feindes, Krieg, Abfall des eignen Königs von der nationalen Sache und seine Vereinigung mit den Verschwörern von Targowica, endlich die zweite Theilung Polens am 14. October 1793, die einen weiteren Verlust von Land und Bevölkerung mit sich brachte. Von nun an überstürzten sich die Ereignisse, um das Ende des Dramas, das *finis poloniae* herbeizuführen. Nach zahlreichen Schein-Verhandlungen und grausamem Zwange durch Russland und Preussen, namentlich durch das erstere, erhob sich die beleidigte Nation, um sich von dem harten Joch zu befreien und focht unter dem edlen Kościuszko und anderen braven Feldherren mit einer Tapferkeit, die ewig im Gedächtniss der Menschen fortleben wird. Aber wie ruhmvoll der Versuch auch war, er blieb erfolglos. Drei solchen Mächten gegenüber, wie Russland, Preussen und Oesterreich, der Bundesgenossen ermangelnd und durch Hindernisse aller Art in seiner freien Bewegung beschränkt, war Polen zu schwach, um sich zu behaupten. Ohne den Ursachen, den Fehlern der Anführer nachzuforschen, ohne bei den Wechselfällen des Kampfes zu verweilen oder dieselben aufzuzählen, will ich nur noch die schreckliche Schlussscene des Dramas, die Belagerung und den Fall Pragas, der Vorstadt Warschaus, und das darauf folgende Gemetzel erwähnen. Die dritte Theilung am 24. October 1795, bei welcher jede der drei Mächte ihren Antheil nahm, war die natürliche Folge der letzten entscheidenden Niederlage, und damit hörte Polen auf, als unabhängiger Staat zu existiren. Allerdings noch nicht definitiv; denn als Napoleon zu Tilsit im Jahre 1807, nachdem er Preussen zermalmt und Russland überwunden, die politische Gestaltung Europas von Grund aus veränderte, König Friedrich Wilhelm III. brüskirend und dem Kaiser Alexander schmeichelnd, schuf er das Grossherzogthum Warschau und ernannte den König von Sachsen zum Regenten desselben.

Sehen wir nun, wie es Nicolaus Chopin erging, während diese Stürme über Polen hinwegtobten. Die drohende politische Lage und die daraus folgende allgemeine Unsicherheit machten sich sofort im Handel bemerkbar und lähmten denselben bald gänzlich. Für das Handelsgeschäft, in welchem der junge

Lothringer angestellt war, wurde besonders verhängnissvoll der Abfall des Königs von der nationalen Sache, in Folge dessen sich die Grossen und Reichen veranlasst sahen, Warschau zu verlassen und in den sichereren und abgelegeneren Orten Schutz zu suchen — die Wirkung dieses Ereignisses war so verderblich für die französische Tabaksfabrik, dass dieselbe geschlossen werden musste. Unter diesen Umständen dachte Nicolaus Chopin natürlich daran, in seine Heimath zurückzukehren, wurde aber durch Krankheit verhindert. Als er wieder hergestellt war, erhob sich Polen unter Kościuszko. Er trat in die Nationalgarde ein, in welcher er bald zu dem Range eines Hauptmanns aufrückte. Am 5. November 1794 hatte er Dienst in Praga, und wäre seine Compagnie nicht wenige Stunden vor dem Falle der Vorstadt abgelöst worden, so hätte er dort jedenfalls seinen Tod gefunden. Ueberzeugt, dass alles verloren sei, richtete er seine Blicke wiederum auf die Heimath, wurde aber auch dieses Mal durch Krankheit gehindert, sein Vorhaben auszuführen. Für einige Zeit versuchte er, sich durch Privat-Unterricht im Französischen fortzuhelfen, bald darauf aber nahm er eine Stelle als Hauslehrer in der damals auf dem Lande lebenden Familie der Starościna Łączyńska an, welche bei einem zufälligen Zusammentreffen mit ihm von seinen Manieren und Fähigkeiten einen vortheilhaften Eindruck erhalten hatte.

Beiläufig sei bemerkt, dass unter seinen vier Zöglingen (zwei Mädchen und zwei Knaben) eine war, Namens Marie, bekannt durch ihr späteres Verhältniss mit Napoleon I., dem sie einen Sohn gebar, den Grafen Walewski, Minister Napoleons III. Beim Beginn dieses Jahrhunderts finden wir Nicolaus Chopin in Żelazowa Wola bei Sochaczew, im Hause der Gräfin Skarbek, als Erzieher ihres Sohnes Friedrich. Hier machte er die Bekanntschaft von Justina Krzyżanowska, einer jungen Dame aus adliger aber armer Familie, die er im Jahre 1806 heirathete, und mit der er vier Kinder zeugte, drei Töchter und einen Sohn, den Helden dieser Biographie. Die Stellung Nicolaus Chopin's im Hause der Gräfin muss eine sehr angenehme gewesen sein, denn die freundlichen Beziehungen zwischen den beiden Familien scheinen ununterbrochen fortgedauert zu haben. Sein Schüler, Graf Friedrich Skarbek, welcher seine Studien in Warschau und Paris fortsetzte, zeichnete sich später als Dichter,

Gelehrter, Professor an der Universität Warschau, Staatsbeamter, Philantrop und vielseitiger Schriftsteller, besonders auf nationalökonomischem Gebiete, aus. Wenn der Graf in seinen Memoiren sich seiner Jugend erinnert, so gedenkt er dankbar und mit Achtung seines Lehrers, von dem er nur in Ausdrücken höchster Anerkennung spricht. Beim Unterricht war Nicolaus Chopin's Hauptziel, seine Schüler zu nützlichen, patriotischen Bürgern zu bilden; nichts lag ihm ferner als die Absicht oder das unbewusste Streben, Franzosen aus ihnen zu machen.

Nun aber ist der Zeitpunkt gekommen, wo die Hauptperson dieser Darstellung auf dem Schauplatz erscheint. Friedrich Chopin, der einzige Sohn und das dritte der vier Kinder von Nicolaus und Justina Chopin, wurde am 1. März 1809[1]) geboren, in einem kleinen, dürftigen Hause zu Żelazowa Wola, einem ungefähr sechs Meilen von Warschau entfernten, der Gräfin Skarbek gehörigen Dorfe.[2]) Der Sohn der letzteren, Graf Friedrich

[1]) Dies ist das von Karasowski in allen Ausgaben seines Werkes (1877, 1878 und 1882) und schon vor ihm von J. Fontana (Vorwort zu Chopin's hinterlassenen Werken, 1855), C. Sowiński („Les musiciens polonais et slaves", 1857) und dem Verfasser des Artikels über Chopin in Mendel's „Musikalischem Conversations-Lexicon" (1872) mitgetheilte Datum. Nach M. A. Szulc („Fryderyk Chopin", 1873) und der Inschrift auf dem, dem Künstler im Jahre 1880 errichteten Denkmal in der Heiligen Kreuzkirche zu Warschau wurde Chopin am 2. März 1809 geboren. Das Denkmal auf dem Kirchhof Père Lachaise in Paris trägt nur den Tag von Chopin's Tod, aber nicht den seiner Geburt. Fétis weicht in seiner „Biographie universelle des musiciens" stark von den obigen Angaben ab. Die erste Ausgabe (1835—1844) nennt nur das Geburtsjahr 1810; in der zweiten (1861—1865) ist auch der Geburtstag, 8. Februar, genannt.

[2]) Graf Wodziński schildert die Gesammt-Physiognomie eines polnischen Dorfes — das *dwór* (Herrenhaus) von Bäumen umfasst; die Scheunen und Ställe ein Viereck bildend, mit einem Ziehbrunnen in der Mitte; die Wege mit Pappeln bepflanzt und von strohbedeckten Hütten besäumt; draussen die Roggen-, Weizen-, Rübsen- und Kleefelder u. s. w. — und beschreibt dann den Geburtsort Chopin's folgendermassen: „Ich fand dort dasselbe von Bäumen beschattete *dwór*, dieselben Nebengebäude, dieselben Hütten, dieselben hier und da von einem wilden Birnbaum unterbrochenen Ebenen. Einige Schritte vom Wohnhaus eine kleine, schiefergedeckte Hütte mit einem hölzernen Vorsprung. Nichts schien daran, seit fast einem Jahrhundert, geändert. Zur Linken eines dunklen Ganges ein Raum, erleuchtet durch die röthliche Flamme von langsam brennenden Holzscheiten oder dem unsicheren Schein zweier am äussersten Ende eines langen Tisches aufgestellter Lichter, wo die Mägde wie in alten Zeiten spinnen und sich Gespenstergeschichten erzählen. Zur Rechten, in einer Wohnung von

Skarbek, Nicolaus Chopin's Schüler, ein junger, siebzehnjähriger Mann, war Pathe und gab dem neugebornen Sprössling seines Lehrers seinen Vornamen.

Des kleinen Friedrich's Aufenthalt in dem Dorfe kann nicht von langer Dauer gewesen sein. Die Errichtung des Grossherzogthums Warschau im Jahre 1807 eröffnete eine Zeit voll guter Aussichten für fähige Männer, und es ist anzunehmen, dass ein junger Gatte und Vater, der zweifellos schon nach einer einträglicheren und unabhängigeren Thätigkeit ausgeschaut hatte, entschlossen war, sich die Gelegenheit dazu nicht entgehen zu lassen. Selten wohl hat eine friedliche Umwälzung durchgreifendere Verbesserungen mit sich gebracht, als die eben erwähnte. Ein neuer Herrscher bestieg den Thron, zwei stellvertretende Körperschaften verschiedener Functionen ersetzten den alten Senat und Reichstag, das französische Gesetzbuch wurde eingeführt, der Armee- und der Civildienst wurden gründlich reorganisirt, dem öffentlichen Unterricht wurde endlich die Pflege zu Theil, die ihm so lange gemangelt hatte, und ähnliches mehr. Um die Reform des Erziehungswesens ihrem Umfange nach zu charakterisiren, genügt es zu erwähnen, dass sich die Zahl der Schulen von 140 auf 634 steigerte, und dass eine Commission für Veröffentlichung passender Bücher zur Erlernung der polnischen Sprache gebildet wurde. Nicolaus Chopin's Hoffnungen waren nicht vergeblich; denn am 1. October 1810 wurde er zum Professor der französischen Sprache an das neugegründete Lyceum zu Warschau, und nur wenig über ein Jahr später, am 1. Januar 1812, zu einem ähnlichen Posten an die Artillerie- und Ingenieurschule berufen.

Das genaue Datum der Uebersiedelung Nicolaus Chopin's und seiner Familie nach Warschau ist nicht bekannt und auch von keiner Bedeutung. Wir können indessen mit Sicherheit annehmen, dass um diese Zeit der kleine Friedrich bereits ein

---

drei Zimmern, so niedrig, dass man die Decke berühren kann, ein Mann von einigen dreissig Jahren, brünett, mit lebhaften Augen, das Gesicht glatt rasirt" — kein anderer als Nicolaus Chopin. Die novellistische Ausschmückung dieser Beschreibung des Grafen Wodziński's springt in die Augen. Seine Genauigkeit kann man nach der Thatsache beurtheilen, dass er kurz nach der erwähnten Stelle von den farblosen Ziegeln auf dem Dache spricht, während er vorher berichtet, dass dasselbe mit Schiefer gedeckt sei.

Einwohner der polnischen Hauptstadt war. Während der ersten Jahre seines Daseins mögen seine Eltern in beschränkten Verhältnissen gelebt haben. Das Gehalt eines Professors, auch wenn es regelmässig gezahlt wurde, genügte wohl kaum zu einem behaglichen Leben für die Familie, und die Zeitverhältnisse gestatteten schwerlich einen nennenswerthen Nebenverdienst durch Privatunterricht. De Pradt schildert den Zustand Polens im Jahre 1812 folgendermassen: „Das Elend aller Klassen spottete aller Beschreibung. Die Armee erhielt keinen Sold, die Officiere waren in Lumpen, die besten Häuser Ruinen, die vornehmsten Edelleute sahen sich gezwungen, Warschau zu verlassen, um für ihre Lebensbedürfnisse zu sorgen. Keine Vergnügungen, keine Gesellschaft, keine Einladungen, wie in Paris und London. Ich kenne Fürstinnen, welche, von allen Mitteln entblösst, Warschau verlassen mussten. Die Fürstin Radziwill hatte zwei Dienerinnen aus England und Frankreich mitgebracht; sie wünschte sie zurückzuschicken, musste aber darauf verzichten, weil sie ihnen weder Gehalt noch Reisekosten vergüten konnte. Zwei in Warschau ansässige französische Aerzte theilten mir mit, dass selbst die höchsten Herrschaften nicht in der Lage seien, ihnen ihr Honorar zu bezahlen.“ Wie knapp es aber auch bei den Eltern hergegangen sein mag, das schwache, hilflose Kind litt gewiss keinerlei Mangel an den nothwendigsten Lebensbedürfnissen und erfreute sich jeder seinem Alter entsprechenden Pflege.

Als im Jahre 1815 der Friede hergestellt war und eine Zeit der Ruhe folgte, muss die Familie in guten Verhältnissen gelebt haben; denn neben seiner dauernden Stellung als Professor an mehreren öffentlichen Schulen (unter der russischen Regierung auch an der militärischen Vorbereitungsschule), hatte Nicolaus Chopin eine Reihe von Jahren ein Pensionat, das von den besten Familien des Landes begünstigt wurde. Die Vermuthung, Chopin's Eltern seien in bedürftiger Lage gewesen, hat zu den verschiedensten Missverständnissen Anlass gegeben. Ein Mitarbeiter des Larousse'schen „Grand dictionnaire universel du XIXe siècle“ will sogar den Charakter Chopin's und seiner Musik daraus erklären: „Sa famille d'origine française“ schreibt er „jouissait d'une médiocre fortune; de là, peut-être, certains froissements dans l'organisation nerveuse et la vive sensibilité de l'enfant, sentiments qui devaient plus tard se refléter dans

ses oeuvres, empreintes généralement d'une profonde mélancolie." Wenn der Verfasser des in Frage stehenden Artikels ein wenig weiter geforscht hätte, so würde er einen sichreren Grund für seine Angaben in der ausserordentlich zarten Constitution Chopin's gefunden haben, dessen Nervensystem so empfindlich war, dass er beispielsweise in seiner frühen Kindheit keine Musik hören konnte, ohne zu weinen, und alle Versuche, ihn zu beruhigen, zurückwies.

Diese schon an sich bemerkenswerthe Gemüthsäusserung des Kindes verdient noch besondere Beachtung, als die einzige, aus jener Lebensperiode Chopin's uns übermittelte. Ueber den Mangel weiterer Nachrichten aber dürfen wir uns trösten. Während der ersten Lebensjahre eines Menschen hat es der Biograph hauptsächlich mit seiner Umgebung zu thun, mit den Factoren, welche zur Entwickelung seiner Fähigkeiten und seines Charakters mitwirken. Die Theilnahme für die Thaten und Meinungen eines Menschen wächst in dem Grade, wie seine Individualität zur Geltung gelangt. Glücklicherweise ist unser Material so reichhaltig, dass wir im Stande sind, die Verhältnisse, in denen Chopin geboren wurde und aufwuchs, ziemlich vollständig zu reconstruiren. Um mit dem ersten Kreise, der das Kind umgiebt, anzufangen, mit seiner Familie, so sind die negativen Vortheile, die Friedrich dort genoss — das Nichtvorhandensein von Entbehrungen und Mühseligkeiten der Armuth, mit ihren niederdrückenden und häufig demoralisirenden Einflüssen — schon berührt worden; es erübrigt noch, über die positiven einige Worte zu sagen, welche, wie hier gleich hervorzuheben ist, nicht hoch genug taxirt werden können. Friedrich erfreute sich des grössten Segens, der einem sterblichen Menschen zu Theil werden kann, nämlich, einer tugendhaften, gebildeten, durch die Bande der Liebe umschlossenen Familie anzugehören. Ich nenne es den grössten Segen, weil weder Katechismus noch Predigten, weder Schule noch Universität den Mangel einer Erziehung ersetzen können, die nicht bei der Aussenseite stehen bleibt, sondern in sorgfältiger, unausgesetzter Wirksamkeit das innerste Geistes- und Gemüthsleben durchdringt.

Die Umgebung, in welcher der Knabe aufwuchs, war nicht nur sittlich und gesellig, sondern auch geistig eine vornehme. Der Vater scheint ein Mann von innerem Werth und Bildung

gewesen zu sein, voll redlicher Absichten, milde im Urtheil, pflichttreu und mit einem guten Theil Klugheit und Mutterwitz begabt. Zur Bethätigung dieser Charakteristik sei hervorgehoben, dass er unter seinen Freunden viele bedeutende Vertreter der Literatur, Wissenschaft und Kunst zählte; dass zwischen ihm und den Eltern seiner Schüler sowohl als diesen selbst ein freundliches Verhältniss bestand; dass er mit mehreren seiner Collegen auf intimem Fusse war, und dass seine Kinder ihn nicht nur liebten, sondern auch verehrten. Keiner, der des Sohnes Briefe liest, wird über letzteren Punkt in Zweifel sein. Bei einer Gelegenheit, wo Friedrich berichtet, dass er bei einem Mittagsmahl zwei Stunden zu spät gekommen sei, sieht er im Voraus seines Vaters Unwillen über diese Vernachlässigung der Rücksichten, welche man Anderen und besonders älteren Menschen schuldet; bei einer anderen Gelegenheit entschuldigt er sich wegen seiner Gleichgültigkeit in nicht-musikalischen Dingen, welche, wie er fürchtet, sein Vater tadeln wird. Man beachte, dass diese Briefe geschrieben sind, als Chopin schon das Mannesalter erreicht hatte. Als ein Beweis von Nicolaus Chopin's Lehrbefähigung und seiner Festigkeit als Mann darf das unerschütterliche Vertrauen gelten, dessen er sich seitens der Regierung zu erfreuen hatte: er verblieb in seiner Stellung am Lyceum bis nach der Revolution des Jahres 1831, wo diese Anstalt, wie viele andere, geschlossen wurde; er wurde dann Mitglied der Prüfungscommission für Schulamtscandidaten, und etwas später Professor der französischen Sprache an der Academie der römisch-katholischen Geistlichkeit.

Schwieriger, ja fast unmöglich ist es, ein einigermassen klares Bild seiner Frau, Justina Chopin, zu entwerfen. Keiner der noch vorhandenen Briefe ihres Sohnes ist an sie gerichtet, und in den an alle Familienglieder gemeinsam, oder an Freunde gerichteten kommt nichts vor, was sie uns näher brächte, oder einen Rückschluss auf ihren Charakter gestattete. George Sand sagt von ihr, sie sei Chopin's einzige Liebe gewesen. Karasowski schildert sie als „besonders weichherzig und reich an allen weiblichen Tugenden . . . Für sie waren Ruhe und Häuslichkeit das grösste Glück." K. W. Wójcicki spricht sich in seinem „Cmentarz Powązkowski" („Der Friedhof von Powązki") in ähnlicher Weise über sie aus. Eine schottische Dame, welche

Justina Chopin im hohen Alter gesehen und gesprochen hat, beschrieb sie mir als „eine nette [neat], ruhige, intelligente Dame, deren Lebendigkeit einen scharfen Contrast bildete zu der Mattigkeit ihres Sohnes, der nicht eine Spur von Energie besass.“ In Bezug auf letzteren Punkt darf ich nicht unerwähnt lassen, dass meine Berichterstatterin Chopin nur in seinem letzten Lebensjahre gekannt hat, als sein Körper und Geist schon in einem sehr leidenden Zustand waren. Dies ist alles, was ich über Chopin's Mutter in Erfahrung bringen konnte. Was Karasowski anlangt, so kann er mir nicht als unbedingt glaubwürdig gelten, weil er als Freund der Familie Chopin in allen ihren Mitgliedern Muster von geistiger und moralischer Vollkommenheit erblickt. Er folgt dem Grundsatz *de mortuis nil nisi bene*, welchen ich für einen sehr bedenklichen halte. Erweisen wir diese liebevolle Zärtlichkeit unsern Mitmenschen, so lange sie lebend unter uns weilen, beurtheilen wir dagegen die Todten nach ihren Verdiensten: so werden die Lebenden doppelten Vortheil haben, und den Todten wird kein Unrecht geschehen. Gleichwohl mag ein Zeugniss jener Ausruf über seine „Beste der Mütter“ in einem von Chopin's Briefen, datirt aus Wien bald nach Beginn der polnischen Insurrection im Jahre 1830, „Wie glücklich wird meine Mutter sein, dass ich nicht zurückgekommen bin!“ — die Folgerung rechtfertigen, dass Justina Chopin eine Frau der liebenswürdigsten Art war, für welche den Mittelpunkt des Daseins das Gefühl der Mutterliebe bildete, dieser glänzende, in den verschiedensten und lieblichsten Farben spielende Lichtstrahl. Dass diese Grundkraft, wiewohl häufig alles andere absorbirend, den höheren geselligen und geistigen Interessen dennoch weiten Spielraum lässt, bedarf keines Beweises. Aber wer vermöchte das dem weiblichen Charakter eigene wunderbare Gemisch von liebender Stärke und liebenswürdiger Schwachheit mit Worten zu schildern? Man fühlt seine Schönheit und Erhabenheit, wenn man aber versucht, diesen Gefühlen Ausdruck zu geben, so wird man nur eine Caricatur hervorbringen.

Die drei Schwestern Chopin's offenbarten sämmtlich mehr oder weniger Neigung zur Literatur. Die beiden älteren, Luise (welche einen Professor Jędrzejewicz heirathete und 1855 starb) und Isabella (vermählt mit Anton Barciński, der zuerst Schul-

inspector war, später Director der Weichsel-Dampfschifffahrt wurde und 1881 starb) bethätigten sich gemeinsam schriftstellerisch im Interesse der arbeitenden Klassen. Die erstere lieferte dann und wann, auch nach ihrer Verheirathung, Artikel pädagogischen Inhalts für Zeitschriften. Emilie, die jüngste Schwester, welche bereits im vierzehnten Jahre (1827) starb, übersetzte zusammen mit ihrer Schwester Isabella die Salzmann'schen Schriften für die Jugend, und ihre poetischen Versuche berechtigten zu den besten Hoffnungen.

Zweites Capitel.

Erster musikalischer Unterricht von Adalbert Zywny. — Erstes erfolgreiches Auftreten als Pianist. — Einführung in die aristokratische Gesellschaft und fortdauernder Verkehr in derselben. — Erste Compositionen. — Harmonie-, Contrapunkt- und Compositionsstudium unter Leitung von Joseph Elsner.

Unser kleiner Freund, der, wie wir gesehen haben, der Musik gegenüber anfangs eine feindliche Stellung einnahm — denn seine wenn auch leidenschaftlichen, doch unklaren Aeusserungen dürfen wohl kaum als der Ausdruck der Befriedigung und des Beifalls gelten — unterlag bald ihrem mächtigen Einfluss. Das Clavier übte einen Zauber auf ihn aus und zog ihn so unwiderstehlich an, dass seine Eltern sich veranlasst fühlten, ihm, trotz seines zarten Alters, Unterricht geben zu lassen. Um den Ernst dieses Schrittes zu mildern, beschlossen sie, eine seiner Schwestern an den Unterrichtsstunden theilnehmen zu lassen. Der erste und einzige Clavierlehrer eines Künstlers, der sich im Laufe der Zeit zu einem der grössten und originellsten Meister seines Instruments entwickeln sollte, verdient jedenfalls unsere besondere Beachtung. Adalbert Zywny[1]), ein Böhme von Geburt (geb. im Jahre 1756), kam, so schreibt Albert Sowiński („Les musiciens polonais et slaves"), unter der Regierung Stanislaus Augustus Poniatowski's

[1]) Dies die gewöhnliche Orthographie. Er selbst schrieb sich, wie man weiterhin sehen wird, Ziwny. Liszt nennt ihn Zywna.

(1764—1795) nach Polen, und liess sich, nachdem er eine Zeit lang als Pianist am Hofe des Fürsten Sapieha verweilt hatte, in Warschau als Clavierlehrer nieder, wo er bald eine gute Praxis fand „und sich trotz des mässigen Preises von Mk. 1.50 für seine Unterrichtsstunden ein hübsches Vermögen erwarb." So führte er, lehrend und componirend (er soll viel für Clavier geschrieben haben, wovon jedoch nichts veröffentlicht ist) ein langes, thätiges Leben, und starb im Jahre 1842, im Alter von 86 Jahren (nach Karasowsky im Jahre 1840). Der pünktliche, gewiss auch etwas pedantische Musiklehrer, welcher sich der Achtung und des Wohlwollens seiner Gönner, der besten Familien Warschaus erfreut, und sich zugleich ein Vermögen erwirbt, ist jedenfalls eine recht freundliche Erscheinung. Das Bild der Ordnung, der würdevollen Ruhe seines Lebens, ist in unserer Zeit der Hast und des Treibens ein durchaus wohlthuendes. Nachdem ich einen seiner Briefe im Original gesehen, kann ich mir die Stösse seiner, mit klarer, fester Hand geschriebenen Manuscripte vergegenwärtigen, wie sie sorgfältig geordnet in geräumigen Schubladen, oder auf staubfreien Regalen aufgehäuft liegen. Ueber Zywny, in seiner Eigenschaft als Mensch sowohl als in seinen Beziehungen zu der Familie Chopin, erhalten wir aus Friedrich's Correspondenz einigen Aufschluss. In einem der an seinen Freund Titus Woyciechowski gerichteten Briefe vom Jahre 1828 schreibt er: „Bei uns ist Alles beim Alten; der biedere Zywny ist die Seele unserer Vergnügungen." Sowiński berichtet ferner, dass Zywny seinen Schüler nach der klassischen deutschen Methode — was er darunter versteht, muss dahin gestellt bleiben — wie sie damals in Polen gebräuchlich gewesen, unterrichtet habe. Liszt, der ihn auch als einen enthusiastischen Bach-Verehrer bezeichnet, spricht gleichfalls von „les errements d'une école entièrement classique." Nun stelle man sich mein Erstaunen vor, als ich auf meine Anfrage, was Zywny wohl für ein Clavierspieler gewesen sein möge, von dem wohlbekannten Claviervirtuosen und Componisten Eduard Wolff, einem geborenen Warschauer[1]), die Antwort erhielt, Zywny sei Geiger und nicht Pianist gewesen. Dass Wolff und Zywny einander kannten, wird durch den obenerwähnten Brief Zywny's ausser allen Zweifel gestellt, durch

[1]) Er starb zu Paris am 16. October 1880.

welchen er Ersteren dem damals in Paris lebenden Chopin empfiehlt. Die Lösung des Räthsels ist wahrscheinlich diese: Zywny, mag er nun Geiger oder Clavierspieler gewesen sein, war jedenfalls kein Claviervirtuos, er trat wenigstens in seinem späteren Alter nicht mehr öffentlich auf. Die Erwähnung eines einzigen Namens, Wenzel W. Würfel, genügt als Beweis, dass er nicht der beste Clavierspieler Warschaus gewesen ist. Dieser negativen Charakteristik können wir Chopin's hohe Meinung von Zywny's Befähigung als Lehrer entgegenstellen. Zywny's bereits erwähnter Brief ist werth, citirt zu werden, auch deshalb, weil er das Verhältniss des Lehrers zum Schüler beleuchtet und uns über den Charakter des Schreibers aufklärt. Auffallenderweise, in Anbetracht der Nationalität der betheiligten Personen, ist er in deutscher Sprache abgefasst. Nur ein Facsimile des Originals mit seiner klaren, bestimmten, wenngleich (in Folge des hohen Alters des Verfassers) etwas zitternden Handschrift, seiner wunderlichen Orthographie und höchst zwangloser Anwendung grosser und kleiner Anfangsbuchstaben, könnte das eigenartige Document vollständig wiedergeben.

Der etwas altmodisch-förmliche, übrigens eine schlichte und wohlwollende Natur bekundende Brief, dessen auf der Aussenseite befindliche Buchstaben wohl zu deuten sind: „Von dem alten Musiklehrer Adalbert Ziwny", lautet folgendermassen:

V . . d . . A . . . . . M, ... L . . . . . A . . . . . Z . . . .

An meinen besten Freund
Herrn Friedrich Chopin
auss Gütte zuzustellen
in Paris.

Liebster Herr F. Chopin!

Bey anerwünschung einer Vollkommenen Gesundheit, habe ich die Ehre durch Herrn Eduard Wolf an Sie zu schreiben. Ich empfehle denselben Ihrer werthen Freundschaft. Ihre ganze Familie und ich hatten dass Vergnügen in seinem Concerte, auch auss Ihrem Concerte dass Adagio und Rondo zu hören, welches uns die angenehmste Erinnerung an Sie machte. Gott gebe Ihnen alles Wohlergehen. Wir sind Alle gesund, und wünschen Sie doch einmahl wiederzusehen, indessen schicke ich Ihnen durch Herrn

Eduard Wolf meinen hertzlichen Kuss, und empfehle mich Ihrer werthen Freundschaft, verbleibe Ihr treuer Freund

Adalbert Ziwny.

Warschau den 12ten Juny 1835.

N. B. Herr Kaufmann Kirkow und sein Sohn Georg, der bey Herrn Reinschmid zu Ihrem Abschiedsfeste war, machen ihre Empfehlung, und wünschen gutte Gesundheit.

Adieu.

Chopin's Freund, Julius Fontana, berichtet in seiner Vorrede zu Chopin's nachgelassenen Werken, dass derselbe nie einen anderen Clavierlehrer als Zywny gehabt, und fügt er hinzu, dieser habe ihn nur die Anfangsgründe gelehrt. „Die Fortschritte des Kindes waren so ausserordentlich, dass seine Eltern so wie sein Lehrer der Meinung waren, nichts Besseres thun zu können, als ihn im zwölften Lebensjahre seinem Genius zu überlassen, und ihm zu folgen anstatt ihn zu leiten." In der That müssen Friedrich's Fortschritte ausserordentliche gewesen sein, denn in Clementina Hofmanowa's „Pamiątka po dobréj matce" („Denkschrift einer guten Mutter")[1] lesen wir, dass die Verfasserin in einer Soirée bei Gr—'s, wo eine zahlreiche Gesellschaft versammelt gewesen, im Laufe des Abends den kleinen Chopin Clavier spielen gehört habe — „ein Kind von noch nicht acht Jahren, das nach der Meinung der Kunstkenner ein zweiter Mozart zu werden verspricht". Ehe noch der Knabe sein neuntes Jahr vollendet hatte, war sein Talent bereits so anerkannt, dass er aufgefordert wurde, in einem von mehreren hochgestellten Persönlichkeiten zum Besten der Armen veranstalteten Concert mitzuwirken. Der Ueberbringer der Einladung war niemand Geringeres als Ursin Niemcewicz, der Journalist, Dichter, Dramatiker und Staatsmann, einer der bedeutendsten und einflussreichsten Männer des damaligen Polen. In diesem Concerte, welches am 24. Februar 1818 stattfand, spielte der jugendliche Virtuos ein Concert von Adalbert Gyrowetz, dem einstmals berühmten, jetzt völlig vergessenen Componisten — *sic transit gloria mundi* — einer von Riehl's „göttlichen Philistern". Eine Anekdote mag beweisen, dass Friedrich zu jener Zeit nichts vom

[1]) Erschienen im Jahre 1819.

verzogenen Wunderkind an sich hatte, sondern ein bescheidenes, naives Kind war, das ebenso unbewusst kunstvoll Clavier spielte, wie die Vögel singen: als ihn nach dem Concert, für welches er zu seiner grossen Befriedigung möglichst elegant gekleidet worden war, die Mutter fragte: „Nun, Fritz, was gefiel denn dem Publicum am besten?“ antwortete er „Oh, Mama, sie haben Alle nach meinem Kragen gesehen.“

Das Début hatte durchschlagenden Erfolg, und Friedrich „Chopinek“ (Diminutiv für Chopin), wie er allgemein genannt wurde, war bald der Liebling der Warschauer vornehmen Welt. Er erhielt Einladungen von den Fürsten Czartoryski, Sapieha, Czetvertyński, Lubecki, Radziwiłł, von den Grafen Skarbeck, Wolicki, Pruszak, Hussarzewski, Łempicki und Andern. Durch die Fürstin Czetvertyńska, welche, wie uns Liszt berichtet, die Musik mit tiefem Verständniss pflegte und deren Salon einer der glänzendsten und auserlesensten in Warschau war, wurde Friedrich der Fürstin Łowicka, der schönen polnischen Gemahlin des Grossfürsten Constantin, vorgestellt, die als Gräfin Johanna Antonia Grudzińska den Letzteren so zu bezaubern gewusst, dass er um die Zustimmung des Kaisers zu seiner Vermählung mit ihr zu erlangen auf die Thronfolge verzichtet hatte. Durch die Art und Weise, wie sie ihren Einfluss auf den brutalen, excentrischen, um nicht zu sagen, irrsinnigen Gatten geltend machte, der die Polen zugleich liebte und misshandelte, erwarb sie sich den Namen eines Schutzengels der Polen. In ihrem Salon kam Friedrich natürlich auch mit dem gefürchteten Grossfürsten, dem „Napoleon des Belvedere“ (diesen Spottnamen hatte ihm Niemcewicz, nach dem von ihm in Warschau bewohnten Palaste gegeben) in Berührung, der den Knaben, als er einstmals mit zur Decke erhobenen Augen (wie es seine Art war) improvisirte, fragte, weshalb er immer dort hinaufblicke, ob er dort oben Noten sehe. Mit den hohen Bewohnern des Belvedere verkehrte Friedrich häufig; denn der kleine Paul, ein in gleichem Alter mit ihm stehender Knabe, ein Sohn oder Adoptivsohn des Grossfürsten, liebte seine Gesellschaft und kam zuweilen mit seinem Erzieher, dem Grafen de Moriolles, in das Chopin'sche Haus, um Friedrich zu einer Spazierfahrt abzuholen. Bei solchen Gelegenheiten waren die Nachbarn der Familie Chopin nicht wenig neugierig, was wohl der grossfürstliche Wagen mit den vier

prächtigen, nach russischer Art (d. h. nebeneinander) angeschirrten Pferden in ihrer Gegend zu bedeuten habe.

Chopin's frühzeitige Einführung in aristokratische Kreise und sein späterer ununterbrochener Verkehr mit der vornehmen Welt ist ein Factor in seiner Erziehung, dem man keine geringe Wichtigkeit beimessen darf. Mehr als aller Unterricht trug dieser Verkehr dazu bei, seinen Geschmack zu bilden oder doch gewisse angeborene Gaben bei ihm zu entwickeln und beeinflusste so seinen ganzen menschlichen und künstlerischen Charakter. In der Einleitung habe ich der Lobeserhebungen eines englischen Reisenden auf die Eleganz der Häuser und die feinen Gesellschaftsformen des polnischen Adels im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts gedacht. Wir dürfen versichert sein, dass das neunzehnte Jahrhundert hinter seinem Vorgänger nicht zurückstand, wenigstens nicht in dem dritten Jahrzehnt, wo die Warschauer Salons in ihrem hellsten Glanze strahlten.

Der Einfluss französischer Sitte und Denkungsart, um deren Verbreitung in Polen König Stanislaus Leszczyński so eifrig bemüht war, dass er zahlreiche junge Edelleute auf seine Kosten in Paris erziehen liess, wurde nachmals durch die literarische Geschmacksrichtung, die nationalen Sympathien und die politischen Beziehungen während des ersten Kaiserreiches noch verstärkt. Wenn nun in Folge dessen die alte barbarische Prunksucht, mit ihr aber auch viel von der alten, naiven Einfachheit verschwand, so vermochten doch die vom Ausland importirten Gebräuche und Anschauungen die Eigenart der durch sie beeinflussten Gesellschaftsklassen keineswegs zu vernichten; dem slavischen Geiste mit seiner halb-orientalischen Färbung beigemischt, fand die fremdländische Cultur hier ihre besonderen Erscheinungsformen. Liszt, der nicht bloss von Hörensagen spricht, giebt seiner Bewunderung für die eleganten und feinen Manieren der polnischen Aristokratie Ausdruck und lobt namentlich die Abwesenheit alles Formenzwanges und steifer Unnatur. „In den polnischen Salons" so schreibt er „waren die streng beobachteten Anstandsregeln durchaus keine Art kunstvoll construirter Corsets, welche dazu dienten, verknöcherte Herzen zu verbergen; sie bedingten nur die Vergeistigung aller Berührungen, die Veredlung aller Beziehungen, die Verfeinerung aller Eindrücke."

Doch genug hiervon. Weit entscheidender für Friedrich's Befähigung als der Beifall und die Gunst der vornehmen Welt war der Eindruck, den er auf die berühmte Catalani machte, die im Januar 1826 vier Concerte in Warschau gab, beiläufig bemerkt, für einen Eintrittspreis von nicht weniger als dreissig polnische Gulden (Mk. 15). Da sie viel von dem musikalisch begabten Knaben gehört hatte, wünschte sie ihn kennen zu lernen, und als er ihr vorgestellt wurde, war sie so von ihm und seinem Spiele entzückt, dass sie ihm eine Uhr schenkte, auf welcher die Worte gravirt waren: „Donné par Madame Catalani à Frédéric Chopin, âgé de dix ans."

Von den ersten Compositionsversuchen des Knaben ist noch nicht die Rede gewesen. Bald nach Anfang seiner Clavierstunden und noch ehe er eine Feder zu halten vermochte, begann er zu componiren. Sein Lehrer musste niederschreiben, was der Schüler spielte, worauf der jugendliche Maestro, mit dem ersten Entwurf meist unzufrieden, die kritische Feile ansetzte und zu bessern versuchte. Zunächst erfand er Mazurken, Polonaisen, Walzer etc. Im Alter von zehn Jahren widmete er dem Grossfürsten Constantin einen Marsch, den derselbe für eine Militärcapelle instrumentiren und bei Paraden spielen liess (dieser Marsch wurde später auch veröffentlicht, jedoch ohne Nennung des Componisten). Diese Leistungen gaben einen so deutlichen Beweis seines Talentes, dass der Vater seinen Freund Elsner bat, dem Knaben Unterricht in Harmonielehre und Contrapunkt zu geben. Zu dieser Zeit hatte man indessen die Möglichkeit noch nicht in's Auge gefasst, dass Friedrich sich der Musik berufsmässig widmen könnte; im Gegentheil, man machte ihm begreiflich, dass seine musikalischen Studien die wissenschaftlichen nicht beeinträchtigen dürften, da er gerade im Begriff war, in das Warschauer Lyceum einzutreten. Wir wissen, dass dieser Eintritt im Jahre 1824 erfolgte und können deshalb auch ungefähr den Zeitpunkt bestimmen, wo der Elsner'sche Unterricht begann. Fontana sagt, Chopin habe denselben begonnen, als er bereits ein bedeutender Clavierspieler gewesen sei. Da über die Art und den Umfang von Chopin's Compositionsstudium wenig bekannt ist, so dürfte es angezeigt sein, dies Thema gleich hier zu absolviren. Zuvor aber muss ich den Leser mit dem Musiker bekannt machen, der, wie Zywny, der einzige

Clavierlehrer, so auch der einzige Compositionslehrer unseres Meisters gewesen ist.

Joseph Elsner, der Sohn eines Tischlers und Instrumentenmachers zu Grotkau in Schlesien, wurde am 1. Juni 1769 geboren. Da ihn sein Vater für das Studium der Medicin bestimmt hatte, bezog er 1781 das Gymnasium zu Breslau und einige Jahre später die Universität Wien. Schon in Grotkau hatte man ihm gerathen, seine schöne Stimme auszubilden; in Breslau trat er dann in einen der Kirchenchöre als Sänger ein und wurde nach kurzer Zeit auch im Theater als Geiger und Sänger beschäftigt. Hier, wo er zwar keinen regelmässigen Unterricht, so doch gelegentliche Winke bezüglich der Harmonielehre und verwandter Gegenstände erhielt (die Zeugnisse über diesen und manchen andern Punkt gehen hoffnungslos auseinander), machte er seine ersten Compositionsversuche; er schrieb Tänze, Lieder, Duette, Trios, ja er wagte sich sogar an grössere Chor- und Orchesterwerke. Die in Breslau begonnenen Studien wurden in Wien fortgesetzt; die Partituren wurden den medicinischen Lehrbüchern, die Gespräche mit Musikern den Vorlesungen der Professoren vorgezogen, und so kam es, dass er bald das Studium der Heilkunst vernachlässigte und endlich ganz aufgab. A. Bogusławski, der Verfasser von Elsner's Biographie, erzählt die Geschichte anders und poetischer: „Als Elsner während seines Aufenthaltes in Breslau nach einer langwierigen Krankheit am Dreifaltigkeitsfeste des Jahres 1789 zum ersten Male wieder die Kirche besuchte, wurde er von dem Orgelklang so tief erschüttert, dass er in Ohnmacht fiel. Als er wieder zu sich kam, fühlte er sich von so unsäglicher Wonne und Glückseligkeit erfüllt, dass er in diesem Zufall die Hand des Schicksals erblicken zu müssen glaubte. Er begab sich daher nach Wien, um dort die Grundgesetze seiner Kunst so zu sagen an der Quelle zu studiren." Wie dem auch sei, 1791 finden wir Elsner als Geiger in Brünn und 1792 als Capellmeister am Theater zu Lemberg wieder, eifrig mit der Composition dramatischer und anderer Werke beschäftigt, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts aber in derselben Stellung am Nationaltheater in Warschau, das seine zweite Heimath werden sollte. Warschau wurde auch das Hauptfeld seiner künstlerischen Thätigkeit, und hier starb er nach einem zweiundsechzigjährigen Aufenthalte in Polen am 18. April 1854

mit Hinterlassung eines Namens vom besten Klange in der Geschichte seines Adoptivvaterlandes. Von seinen Reisen war die 1805 nach Paris unternommene ohne Zweifel die wichtigste. Während seines dortigen Aufenthaltes kamen auch einige seiner Compositionen zur Ausführung, und als Chopin fünfundzwanzig Jahre später dort ankam, erinnerte sich Lesueur noch Elsner's und fragte: „Et que fait notre bon Elsner? Racontez-moi de ses nouvelles." Elsner war ein sehr fruchtbarer Componist: ausser Symphonien, Quartetten, Cantaten, Messen, einem Oratorium etc. hat er 27 polnische Opern geschrieben. Viele dieser Werke wurden veröffentlicht, theils in Warschau, theils in Deutschland, einige sogar in Paris.

Seine Thätigkeit als Lehrer, Capellmeister und Organisator war aber für die Entwickelung der Musik in Polen vielleicht von noch grösserem Nutzen als seine schöpferische. Nachdem er mehrere Musikvereine gegründet und geleitet, wurde er 1821 Director des damals eröffneten Conservatoriums der Musik, an dessen Spitze er bis zum Jahre 1830 blieb, wo es aufgelöst wurde. Um das Bild dieses Mannes zu vervollständigen, dürfen wir seine Abhandlung „In wie weit eignet sich die polnische Sprache für musikalische Zwecke?" nicht vergessen. Da von seinen Compositionen nur wenige ausserhalb Polens, und diese wenigen nur selten und vor langer Zeit gehört worden sind, so ist es schwer, sich eine richtige Meinung über seinen Charakter als Componist zu bilden. Die meisten Berichte stimmen indessen darin überein, dass er im neueren italienischen Stil geschrieben hat, d. h. in dem Stil, den man Ende des vorigen und Anfang des jetzigen Jahrhunderts den italienischen nannte. Er hat sich, wie schon erwähnt, in allen Gattungen versucht, vom Oratorium, der Oper und der Symphonie bis zu Claviervariationen, Rondos und Tänzen, und überall bleibt er angenehm und verständlich, auch da, wo er, wie namentlich in seiner geistlichen Musik, den strengen contrapunktischen Stil zur Anwendung bringt.

Der natürliche Fluss und die Wirksamkeit sowohl seiner Vocal- wie auch seiner Instrumentalcompositionen beweisen, dass er mit der Behandlung der menschlichen Stimme und der Instrumente gründlich vertraut war. Es wird daher keine blosse Redensart gewesen sein, wenn man ihn als fähig bezeichnet hat „d'initier ses élèves à la science du contre-point et aux effets

d'une savante instrumentation."[1]) Für die Schüler des Conservatoriums schrieb er fünf- bis zehnstimmige Gesangsstücke, er componirte auch vier- und fünfstimmige Canons, was dafür zu sprechen scheint, dass er gegen die strengen Formen keine Abneigung hatte. Und hier will ich noch einen anscheinend wohlunterrichteten Autor citiren[2]) (dem ich ausserdem für diese Skizze zu Dank verpflichtet bin), welcher Elsner wegen gewisser, auch an Chopin häufig in einer wenig milden Weise gerügten Schwächen tadelt:

„Man verzeiht ihm gern die hie und da vorkommenden Verstösse gegen das Gesetz der harmonischen Verbindung und die Leichtfertigkeit, mit welcher er sich über alle bestimmte Regeln des reinen Satzes bisweilen hinwegsetzt, was besonders in den dramatischen Werken der Fall ist, wo er den äusseren Effect augenscheinlich zum letzten Ziele seines unermüdeten Bestrebens gemacht hat."

In Anbetracht des Melodienreichthums und der Formvollendung der „Passion unseres Herren Jesu Christi" ist Karasowski geneigt, dieselbe für des Componisten bestes Werk zu halten. Als man in Breslau Elsner's „Echo-Variationen" für Orchester rühmte, rief Chopin: „Ihr müsst seine Krönungsmesse hören; erst dann könnt Ihr über ihn als Componisten urtheilen." Um Elsner mit einem Worte zu charakterisiren: er war ein Mann von bedeutender musikalischer Begabung und Fähigkeit, voll edelsten Strebens, Wissens, Fleisses und grösster Beharrlichkeit, kurz, er war ein Talent, aber kein Genie.

Ein im Jahre 1841 in Polen reisender Musiker schickte der „Neuen Zeitschrift für Musik" eine Reihe von „Reiseblättern", welche Elsner's Persönlichkeit so anmuthig und lebendig schildern, dass ich der Versuchung nicht widerstehen kann, sie hier beinahe vollständig wiederzugeben. Zwei Bemerkungen desselben

---

[1]) „Elsner's Compositionen" sagt Fétis in seiner *Biographie universelle des musiciens* „sind im Stil Paër's und Simon Mayer's gehalten. In seiner Kirchenmusik ist die moderne Dramatik zu sehr vorherrschend; sie zeigt eine gewandte Schreibweise, eine effectvolle Behandlung der Singstimmen, aber wenig Originalität und Erfindung. Elsner's Stimmführung ist eine reine, wiewohl seine Fugen verrathen, dass er den strengen Satz nicht völlig beherrscht."

[2]) Der Verfasser des Artikels „Elsner" in Schilling's „Universal-Lexicon der Tonkunst".

Schriftstellers mögen indessen diesem Citat vorangeschickt werden — nämlich, dass Elsner mit Leib und Seele Pole war, ein besserer Patriot als Tausende geborener Polen, und dass er, wie Haydn, desto besser componirte, je älter er wurde.

„Die erste musikalische Person der Stadt Warschau ist noch immer der alte, jünglingsmuntere Jeseph Elsner, ein ebenso liebens- als wahrhaft verehrungswürdiger Altmeister unserer Kunst. Man trifft schwerlich heutzutage auf einen namhaften polnischen Tonkünstler, der nicht bei Pan [Herrn] Elsner Composition studirt hätte, und er liebt alle seine Schüler, und alle sprechen mit Begeisterung von ihm, und küssen dem alten Meister nach polnischer Sitte die Schulter, worauf er nie vergisst, sie herzlich auf beide Backen zu küssen. Sogar Karol Kurpinski, der pensionirte Capellmeister des polnischen Nationaltheaters, dessen Haar schon ergraut, ist, wenn ich nicht sehr falsch unterrichtet bin, auch ein Schüler von Joseph Elsner. Man täuscht sich oft in der äusseren Persönlichkeit eines berühmten Mannes, ich will sagen, man macht sich oft ein falsches Bild von ihm, bevor man ihn gesehen und bevor man ein Portrait von ihm kennt. Ich fand Elsner beinahe ganz so, wie ich mir ihn vorgestellt. Wisocki, der Pianist, auch sein Schüler, führte mich zu ihm. Pan Elsner wohnt in dem Dom Pyarow [Haus der Piaristen], man muss sich früh aufmachen, um ihn zu Hause zu treffen, denn bald nach dem Frühstück geht er aus, und kommt selten vor Abend wieder in seine Zelle. Er bewohnt nämlich, wie ein echter Kirchencomponist, zwei Zellen des alten Pyaren-Klosters in der Jesuitenstrasse, und auf den dunklen Gängen, durch die man zu ihm gelangt, sieht man hier und da verwitterte, ausrangirte Heiligenbilder umherliegen und alte Kirchenfahnen hangen. Der alte Herr war noch im Bett, als wir kamen, und liess durch seinen Diener bitten, ein wenig im Vorzimmer zu warten, er werde gleich bei uns sein. Alle Wände dieses Zimmers, oder Zelle vielmehr, waren bis an die Decke mit Musikerportraits behängt, worunter manche sehr seltene Namen und Gesichter. Herr Elsner hat diese Sammlung bis auf die neueste Zeit fortgesetzt, und auch die Portraits von Liszt, Thalberg, Chopin und Clara Wieck scheinen hier von den alten Klosterwänden herab. Ich hatte mich kaum ein Paar Minuten in dieser grossen Gesellschaft umgesehen, als die Thür des Nebenzimmers sich öffnete und ein mittelgrosser (um nicht zu sagen kleiner), etwas untersetzter Mann, mit rundem, freundlichem Gesichte, grauen Haaren, aber sehr lebhaften Augen, in einem warmen Morgenpelz gehüllt, gemüthlich aber rasch auf uns zutrat und uns willkommen hiess. Wisocki küsste ihn nach polnischer Sitte zum Zeichen der Verehrung auf die rechte Schulter und stellte mich ihm vor, worauf mir der alte freundliche Herr mit herzlichen Worten die Hand schüttelte.

Das war also Pan Joseph Elsner, der Stammvater der neueren polnischen Musik, der Lehrer Chopin's, der feine Erkenner und vorsichtige Lenker origineller Talente. Denn er macht es nicht, wie nur zu oft andere Lehrer in den Künsten, die durchaus den Schüler auf dieselbe Drehbank schrauben wollen, auf der sie selbst gebildet wurden, die immer ihr eigenes Ich mit aller Gewalt in den Schüler hineinpfropfen möchten, damit er ganz so ein ausgezeichneter Mann werde, wie selbst einer zu sein sie sich dünken. Joseph Elsner macht es nicht so. Als noch alle Leute in Warschau meinten, Friedrich Chopin schlüge einen fal-

schen Weg ein, es sei gar keine Musik, was er mache, er müsse sich an Himmel und Hummel halten, sonst werde sein Lebtage nichts Gescheites aus ihm werden, — hatte der kluge Pan Joseph bereits sehr gut erkannt, welch' ein poetischer Kern in dem bleichen, jungen Träumer steckte, hatte längst sehr gut herausgefühlt, dass er den Begründer einer neuen Epoche des Clavierspiels vor sich habe, und war weit entfernt, ihm einen Kappzaum anzulegen, wohl wissend, dass solch' edles Vollblut zwar vorsichtig geleitet, aber nicht auf gewöhnliche Weise trainirt und gefesselt werden darf, wenn es siegen soll."

Von Chopin's Studien unter Elsner wissen wir nicht viel mehr als von denen unter Zywny. Sowohl Fontana als Sowiński berichten, dass er einen vollständigen Cursus in Contrapunkt und Compositionslehre durchgemacht habe. In einem 1834 an Chopin gerichteten Briefe nennt sich Elsner seinen „weniger verdienstvollen, als vom Glück begünstigten Lehrer der Harmonie und des Contrapunktes." Liszt schreibt: „Joseph Elsner lehrte Chopin gerade die Dinge, welche am schwierigsten zu erlernen sind und am wenigsten gelernt werden: streng gegen sich selbst zu sein und die Vortheile zu schätzen, welche nur durch Geduld und Fleiss zu erlangen sind." Was ich sonst aus Büchern und mündlicher Mittheilung über diesen Gegenstand in Erfahrung gebracht, ist so allgemeiner und bestimmter Art, dass ich den Leser nicht damit ermüden will. Elsner's Ansichten über die Methode des Unterrichts lernen wir aus einem Briefe an seinen Schüler kennen; der Schwerpunkt derselben liegt in folgendem Satze: „Das, wodurch der Künstler (der unausgesetzt von seiner Umgebung lernt) seine Zeitgenossen in Erstaunen setzt, kann er nur selbst und durch sich selbst erringen."

Elsner besass genug Einsicht und Selbstverleugnung (eine bei Lehrern seltene Eigenschaft), um seiner Theorie gemäss zu handeln und den natürlichen Anlagen des Schülers freien Spielraum zu gewähren. Dass dies wirklich der Fall war, ersieht man aus der Antwort, welche er gab, als Jemand Friedrich's Missachtung der Regeln rügte: „Lassen Sie ihn nur in Frieden," entgegnete er „er geht seinen besonderen Weg, weil seine Begabung eine besondere ist. Er hält sich nicht streng an die übliche Methode, er hat aber eine ihm eigene und wird in seinen Werken eine Originalität an den Tag legen, wie sie in solchem Grade noch bei keinem Menschen vorhanden gewesen ist."

Die Correspondenz zwischen dem Lehrer und dem Schüler giebt Zeugniss von ihrem ununterbrochenen Achtungs- und

Freundschaftsverhältniss. Aus den Briefen Elsner's spricht väterliche Zuneigung, aus denen Chopin's kindliche Liebe und Verehrung, Grüsse an Elsner, sowie auf diesen bezügliche Stellen finden sich vielfach in anderen Briefen Chopin's. Es scheint ihm immer am Herzen zu liegen, dass sein alter Lehrer von seinem Wohlergehen und besonders von seinen Erfolgen Kenntniss habe. Seine Gefühle in Bezug auf Elsner kommen vielleicht nirgends deutlicher zum Ausdruck, als durch die beiläufige Bemerkung in einem Briefe an seinen Freund Woyciechowski, dem er von einer neuen Bekanntschaft berichtet: „Es ist ein sehr guter Freund Elsner's, und das gilt in meinen Augen viel." Zweifellos blickte Chopin mit mehr Achtung zu Elsner empor als zu Zywny, und hielt sich ihm zu grösserem Danke verpflichtet; dass er aber von beiden eine gute Meinung hatte, ergiebt sich aus seiner schneidigen Entgegnung auf die Bemerkung eines Wiener Musikfreundes, der seine Verwunderung darüber aussprach, dass er in Warschau Gelegenheit gehabt habe, so viel zu lernen: „Von den Herren Zywny und Elsner muss selbst der grösste Esel etwas lernen."

Drittes Capitel.

Eintritt in das Warschauer Lyceum. — Verschiedene Erziehungs-Einflusse. — Freunde des Vaters. — Erscheinen der Romantik in der polnischen Literatur. — Aufenthalt in Szafarnia während der ersten Schulferien. — Anlage zum Improvisiren. — Ausbildung in Composition und Clavierspiel. — Oeffentliches Auftreten. — Erscheinen des Opus 1. — Erstlingswerke. — Clavierstil.

Nachdem Friedrich bis zu seinem fünfzehnten Jahre im elterlichen Hause in Gemeinschaft mit den Pensionären desselben unterrichtet worden war, trat er 1824 in das Warschauer Lyceum ein, eine Art Gymnasium, dessen Lehrplan Lateinisch, Griechisch, neuere Sprachen, Mathematik, Geschichte etc. umfasste. Seine Erziehung war so weit vorgeschritten, dass er alsbald in die vierte Klasse aufgenommen werden konnte, und bei der Lebhaftigkeit seines Geistes sowie einem beharrlichen Fleisse wurde es ihm möglich, sich während der folgenden Jahre durch Fortschritte auszuzeichnen, auch zweimal einen Preis zu gewinnen. Das Studium der Geschichte und der Literatur Polens soll ihn damals besonders angezogen haben.

Liszt erzählt, dass Chopin in frühem Alter einer der ersten Schulen Warschaus übergeben sei, Dank der grossherzigen Protection, welche der Fürst Anton Radziwill der Kunst und ihren Jüngern stets hat angedeihen lassen. Dieser Behauptung ist jedoch von Seiten der Familie Chopin's direct widersprochen und sie dürfte folglich auf einem Irrthum beruhen; aber auch

ohne jenen Widerspruch müsste sie unhaltbar erscheinen, und zwar im Hinblick auf Nicolaus Chopin's Verhältnisse, die ihm zweifellos erlaubten, die Kosten für den Schulunterricht seines Sohnes selbst zu bestreiten. Ueberdies könnte man vermuthen, dass ihm, als Professor des Lyceums, diese Kosten ganz erlassen worden sind. Was den musikalischen Unterricht anlangt, den Friedrich in Warschau erhielt, so kann derselbe nicht besonders kostspielig gewesen sein. Und ferner, was wäre unwahrscheinlicher, als dass der Fürst den verhältnissmässig geringen Betrag des Schulgeldes bezahlt und später, als sein Schützling auf Reisen ging, den Eltern die Versorgung desselben überlassen hätte? In den Briefen aus Wien (1831) wendet sich Chopin wiederholt an seinen Vater um Geld und drückt dabei sein Bedauern aus, ihm zur Last zu fallen. Sodann enthält Chopin's Correspondenz, welche mancherlei Aufschluss über seine Beziehungen zum Fürsten Radziwiłł giebt, durchaus nichts, was auf eine derartige Verpflichtung schliessen liesse, wie sie Liszt erwähnt. Um aber dem Leser das ganze Material und damit die Möglichkeit zu geben, selbst zu urtheilen, lasse ich Liszt's Bemerkung wörtlich folgen: „Der Fürst verlieh ihm die unschätzbare Gabe einer vorzüglichen, vielseitigen Erziehung. Durch seine edele Denkweise befähigt, die Bedingungen einer Künstlerlaufbahn zu erkennen, bezahlte er, von dem Eintritte seines Schützlings in das Gymnasium bis zum Abschluss seiner Studien, die Kosten für dieselben durch Vermittlung eines Freundes, des Herrn Anton Korzuchowski[1]), der mit Chopin in steten herzlichen Beziehungen blieb und ihm eine treue Freundschaft bewahrte."

Liszt's Gewährsmann war zweifellos Chopin's Pariser Freund, Albert Grzymała[2]), der zu der Familie Chopin in Polen in keinerlei Beziehungen gestanden zu haben scheint. Nach Karasowski's Meinung ist die einzige Grundlage für diese Behauptung ein Brief nebst Geschenk vom Fürsten Radziwiłł, als Dank für die Widmung des Trio, Op. 8, welches Chopin im Jahre 1833 von Adam Kożuchowski überbracht wurde.[3])

[1]) Genauer: Adam Kożuchowski.

[2]) Karasowski nennt ihn irrthümlich Franz mit Vornamen. Weiteres über ihn findet sich in einem späteren Capitel.

[3]) Vgl. Karasowski „Fryderyk Chopin I, 65.

Bei seinen Schulgenossen erfreute sich Friedrich einer ausserordentlichen Beliebtheit, was uns bei seinem ganzen, für Knaben höchst anziehenden, sympathischen Wesen durchaus nicht verwundern darf. Einer der Hauptzüge seines Charakters war die Heiterkeit, der sprudelnde Uebermuth, der sich in allerlei Scherzen und Streichen äusserte. Er wurde nicht müde, seinen Schwestern, seinen Kameraden, ja selbst älteren Leuten Possen zu spielen, und liess in bildlicher wie persönlicher Nachahmung seiner Lust am Carriciren den freiesten Lauf. Während einer Vorlesung ertappte ihn der würdige Rector des Lyceums gerade in dem Augenblick, als er sich mit nichts Geringerem als der Carricatur seiner eigenen hochwürdigen Person beschäftigte. Trotzdem kam der Missethäter leichten Kaufs davon, denn der Rector war liberal und klug genug, ihm nicht nur keine Strafe zu dictiren, sondern sogar durch seine eigene, der Carricatur beigefügte Unterschrift das Werk zu loben. Ein deutscher, protestantischer Pfarrer in Warschau, der die polnische Sprache, in welcher er Sonntags predigen musste, arg zu misshandeln pflegte, musste ebenfalls zu einer von Friedrich's Freunden mit grossem Beifall aufgenommenen Carricatur herhalten. Unseres Helden Talent zur Veränderung seines Gesichtsausdruckes, von der George Sand, Liszt, Balzac, Hiller, Moscheles und andere persönliche Bekannte mit Bewunderung sprechen, scheint bereits zu jener Zeit stark entwickelt gewesen zu sein. Bei den theatralischen Vorstellungen, welche die jungen Leute im väterlichen Hause, besonders an den Namenstagen der Eltern und guten Freunde zu geben pflegten, war Friedrich die Seele und Hauptstütze. Mit einem gewandten Spiel verband er eine Geistesgegenwart, welche ihm gestattete, jederzeit eine Improvisation bereit zu halten, wenn einer der Mitspielenden stecken blieb. Ein begabter polnischer Schauspieler, welcher bei solchen Gelegenheiten die Regie übernahm, sprach die Ueberzeugung aus, dass der Knabe Anlage zu einem vorzüglichen Schauspieler habe. In späteren Jahren äusserten sich zwei hervorragende Mitglieder der französischen Bühne, Bocage und Madame Dorval, in ähnlicher Weise. Für den Namenstag des Vaters im Jahre 1824 verfasste Friedrich gemeinschaftlich mit seiner Schwester Emilie ein einactiges Lustspiel in Versen, „Der Irrthum oder der angebliche Spitzbube", welches von der jugendlichen Gesellschaft aufgeführt wurde. Nach Karasowski

verrieth das Stück eine ungewöhnliche Beherrschung der Sprache; im Uebrigen war es nichts weniger als ein Meisterwerk, worüber sich in Anbetracht des Alters der Verfasser — fünfzehn beziehentlich elf Jahre — Niemand wundern wird.

Diese häuslichen Vergnügungen legen die Frage nahe, wer wohl die Gäste waren, welche in dem Hause verkehrten. Unter ihnen befand sich Dr. Samuel Bogumil Linde, Rector des Lyceum und erster Bibliothekar der Nationalbibliothek, hervorragender Philologe und Autor eines werthvollen „Lexicon der polnischen Sprache", sowie verschiedener anderer Werke über slavische Sprachen. Nächst diesem ältesten der Freunde Nicolaus Chopin's erwähne ich Wacław Alexander Maciejowski, der, ebenso wie Linde, seine Universitätsbildung in Deutschland erworben, hierauf kurze Zeit am Warschauer Lyceum unterrichtet hatte, und 1819 Professor an der Universität Warschau geworden war. Seine Beiträge zu den verschiedenen Zweigen slavischer Geschichte (Gesetzgebung, Literatur etc.) sind sehr zahlreich. Gelegentlich verkehrte auch im Chopin'schen Hause der als Dichter, Kritiker und Vertreter der romantischen Schule berühmte Casimir Brodzynski, eine hervorragende Erscheinung in der polnischen Literaturgeschichte, der von 1815—1822 in Warschau lebte, und dann eine Berufung als Professor der Literatur an die Universität Krakau annahm. Nicolaus Chopin's Schüler, Graf Friedrich Skarbeck, darf hier nicht vergessen werden; als Professor der Nationalöconomie an der Universität und Verfasser verschiedener, diese Wissenschaft betreffender Werke war er inzwischen ein Mann von Stellung geworden. Ausser Elsner und Zywny, deren bereits eingehend gedacht worden, zählte noch ein dritter Musiker zu den Freunden der Chopin'schen Familie: Joseph Javůrek, ein verdienstvoller Componist und Lehrer am Conservatorium; ferner gehörten zum Kreise Anton Barciński, Professor an der polytechnischen Schule, Lehrer an Nicolaus Chopin's Institut und nachmaliger Schwiegersohn; Dr. Jarocki, Zoologe, Julius Kolberg, Ingenieur, und Brodowski, Maler. Diese und Andere, wenn auch für uns blosse Namen, sind doch insofern nicht bedeutungslos, als sie, wie die stummen Personen im Schauspiel, für die Hauptpersonen des Chopin'schen Familienkreises die nöthige Staffage bilden.

Die durch eine sorgfältige Erziehung eingepflanzte, durch

den Geschmack, die Liebhabereien und die Anregung des Vaters genährte Neigung zur Literatur, welche wir bei den Chopin'schen Kindern, namentlich bei den Schwestern bemerkt haben, erhielt durch einen Familienverkehr solcher Art selbstverständlich einen neuen bedeutenden Impuls. Auch übersehe man nicht, dass es eine Zeit der geistigen Wiedergeburt Polens war, eine Zeit, in welcher der Einfluss des Menschen auf den Menschen grösser ist als sonst, wo jeder Einzelne gleichsam eine belebende elektrische Kraft ausströmt. Das Unglück hatte die Nation geläutert und gestärkt, — ihr ein neues, gesünderes Leben eingehaucht. Der Wechsel von der Mitte des achtzehnten bis zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts war in der That ein gewaltiger. Zeigte sich Polen damals, um mich der drastischen Redeweise Carlyle's zu bedienen, als ein „glänzend phosphorescirender Kehrichthaufen", so erfreute es sich jetzt, Dank seiner verbesserten Landwirthschaft, seiner Fortschritte auf den Gebieten des Handels und der Industrie, eines grösseren Wohlstandes als seit Jahrhunderten. Was die geistigen Interessen anlangt, so fällt der Vergleich des Sonst mit dem Jetzt noch günstiger für das letztere aus. Die Regierung, welche 1815 das Steuer ergriff, folgte der von ihren Vorgängerinnen eingeschlagenen Richtung; Schulen wie Universitäten blühten, und, was die Aussichten besonders hoffnungsreich machte: der nationale Sinn, der, wie Mikiewicz bemerkt, während der Zeit Stanislaus Augustus' stark in den Hintergrund getreten war, begann nunmehr die ganze geistige Atmosphäre zu durchdringen und spornte auf allen Gebieten der Kunst und Wissenschaft zu ungewöhnlichen Anstrengungen an. Einen besonders kräftigen Impuls erhielt, um nur einen Punkt hervorzuheben, das Studium der Geschichte und der Literatur Polens: man fing an, Volkslieder zu sammeln und eine neue Dichterschule, die romantische, erhob sich siegreich aus dem verblichenen Glanz einer altersschwach gewordenen Klassicität. War die Literatur der Zeit Stanislaus' eine unter dem Einflusse Frankreichs und des alten Rom stehende Hof- und Salonliteratur, so erscheint die um 1815 aufgekommene und in den vorangegangenen revolutionären Bewegungen wurzelnde vielmehr als eine Volksliteratur, beeinflusst von Deutschland, England und Russland. Jene war eine Treibhauspflanze, diese dagegen eine Gartenblume, ja, sogar eine wildwachsende Blume. Die Klassiker hatten auf

Horaz und Boileau geschworen, einem Shakespeare dagegen jede Befähigung zur Tragödie abgesprochen, während die Romantiker durch ihre Werke und Kritiken ihre Sympathien für Schiller, Goethe, Bürger, Byron, Schukowski u. a. rückhaltlos kundgaben. Wilna war der eigentliche Ausgangspunkt dieser Bewegung und Brodziński einer der muthigsten Vorkämpfer, der neuen Richtung die Bahn ebnend für Mickiewicz, dessen Balladen und Romanzen „Dziady“ und „Grażyna“ (1822) der Romantik zu entscheidendem Siege verhalfen. Neben diesem waren noch Anton Malczewski, Bogdan Zaleski, Severyn Goszczyński und Andere zu nennen, als Vertreter des volksthümlichen Elementes in der polnischen Dichtung, die übrigens deswegen noch keineswegs als demokratische Dichtung zu betrachten ist. „Die polnischen Dichter“ sagt C. Courrière in seiner werthvollen Schrift „Histoire de la littérature chez les Slaves“ „durchforschten eifrig die Vergangenheit ihres Vaterlandes, welche ihnen um so glänzender erschien, als sie ein einziges Schauspiel in der Geschichte der Völker darbietet Anstatt mit den historischen Ueberlieferungen zu brechen, verliehen sie ihnen neuen Glanz, neues Leben, indem sie sie unter einer schöneren, lebendigeren und fesselnden Gestalt zur Erscheinung brachten. Kurz, wenn die polnische Romantik ein Fortschritt der Poesie nach nationaler Seite war, so entfernte sie sich doch nicht eigentlich von den Wegen ihrer älteren Schwester, sofern auch sie in der Vergangenheit nur den Adel berücksichtigte; sie war und blieb, einige wenige Fälle ausgenommen, aristokratisch.“

Nun dürfen wir nicht vergessen, dass dieser Kampf zwischen Klassicität und Romantik, diese Wendung von einem todten Formalismus zu lebenswarmen Idealen, für Chopin mit den Jahren zusammenfiel, in welchen das Gemüth für neue Eindrücke am empfänglichsten ist und zugleich am geneigtesten, kühne und edle Gedanken zu fassen. Ferner dürfen wir den Umstand nicht unterschätzen, dass er mit einem der an dieser unblutigen Revolution hauptsächlich Betheiligten in nahe persönliche Berührung gekommen sein muss.

Seine ersten Schulferien verlebte Friedrich auf Szafarnia in Masowien, dem Gute der Familie Dziewanowski. In einem, am 19. August 1824 geschriebenen Briefe berichtet er seinem Freunde und Schulgenossen Wilhelm Kolberg von seinen dortigen Erlebnissen, seinen Spaziergängen im Park, seinen Ausflügen und

Spazierfahrten in den Wäldern, vor allem von seinen Reitübungen. Er erzählt seinem lieben Willy, dass er sich zwar im Sattel behauptet habe, dass er aber selbst nicht wisse, wie. Ja, er gesteht, dass seine Reitkünste nicht weiter reichen, als das Ross langsam seinen Weg gehen zu lassen und unter tausend Aengsten, wie ein Aeffchen, darauf zu sitzen. Wenn ihm noch kein Unglück zugestossen sei, so, meint er, komme das nur daher, dass das Pferd bisher keine Lust gehabt habe, ihn abzuwerfen. Bezüglich seiner Ausfahrten im Wagen und in der Britzka versäumt er nicht hervorzuheben, dass ihm stets die Ehre zu Theil geworden, den Rücksitz einzunehmen. Freilich war das Leben in Szafarnia kein völlig ungetrübtes, wenn auch unser Held die Leiden mit bewunderungswürdigem Stoicismus ertrug: „Sehr oft" schreibt er „sitzen die Fliegen auf meiner vorstehenden Nase — das schadet aber nichts, es ist einmal so Brauch bei diesen Thierchen. Die Mücken stechen mich, es schadet aber auch nichts, denn sie stechen mich nicht in die Nase." In diesem Tone ist der ganze Brief gehalten; Stil wie Inhalt lassen eine echt knabenhafte Ungezwungenheit erkennen. Meist gab er den Mittheilungen an die Seinen die Form einer Zeitung, welche er, nach dem *Kuryer Warszawski* (Warschauer Curier) *Kuryer Szafarski* (Szafarniaer Curier) nannte, und bei strenger Beobachtung des damals bestehenden Pressgesetzes nicht eher abzusenden pflegte, als bis sie die Genehmigung des Censors, Frl. Dziewanowska, erhalten hatte. Eine dieser Zeitungsnummern berichtet u. a. über eine musikalische Zusammenkunft „einiger ganzen und halben Personen" am 15. Juli 1824, wo Herr Pichon (Anagramm von „Chopin") ein Concert von Kalkbrenner und ein kleines Lied vorgetragen hatte, welch' letzteres von dem jugendlichen Auditorium mit mehr Beifall aufgenommen worden war, als das erstere.

Zur Bestätigung dessen, was wir von Friedrich's Hang zu ausgelassenen Spässen gehört haben, mögen noch zwei kleine Episoden aus den Tagen in Szafarnia dienen. Als er auf einem Spaziergange nach dem Dorfe Oberów mehreren Juden begegnete, welche gekommen waren um Korn zu kaufen, nahm er sie mit sich auf sein Zimmer, wo er sich an's Clavier setzte und ihnen Majufes[1]) vorspielte. Seine Gäste waren entzückt,

[1]) Nach Karasowski bedeutet „Majufes" einen jüdischen Hochzeitsmarsch; nach Ph. Löbenstein: „Die Schöne, Angenehme". Mit diesen Worten beginnt

fingen an zu tanzen, versicherten ihm, er spiele wie ein geborener Jude, und baten ihn dringend, ihnen bei der nächsten jüdischen Hochzeit aufzuspielen. Der andere Fall würde bedenklich klingen ohne seinen versöhnlichen Schluss. Wiederum handelt es sich um ein Mitglied der in Polen so zahlreich vertretenen Paria-Rasse. Friedrich hatte gehört, dass ein Jude Herrn Romecki, dem Besitzer von Oberów, Getreide abgekauft hatte, und machte sich den boshaften Scherz, diesem Herrn einen scheinbar von bewusstem Getreidehändler geschriebenen Brief zu senden, in welchem derselbe ihm mittheilte, er habe sich überlegt, dass er das Getreide nicht nehmen werde. Der jüdisch-polnische Jargon war in diesem Brief so vorzüglich nachgeahmt, Schrift und Orthographie so schlecht, dass Herr Romecki die Täuschung nicht merkte; er gerieth so in Wuth, dass er den Juden holen liess, um ihm eine gehörige körperliche Züchtigung zu ertheilen, und nur Friedrich's rechtzeitiges Geständniss bewahrte den armen Kerl vor der unverdienten Strafe. Doch genug von Szafarnia, wo der jugendliche Tollkopf einen beträchtlich langen Ferienbesuch abstattete (in seinem Briefe an Wilhelm Kolberg lesen wir, dass er vor Ablauf von vier Wochen seinen Freund nicht wiederzusehen erwarte) und wo er sich nach dem bereits Gesagten, und nach einer Bemerkung in demselben Briefe zu urtheilen, „vortrefflich amüsirt hat".

Wenden wir uns nun wieder nach Warschau, zu Nicolaus Chopin's Pensionat zurück, so ist noch eines Vorfalls zu erwähnen, der geeignet ist, den schlimmen Eindruck des zuletzt Berichteten zu verwischen und sogar die Ehre hatte, den Stoff zu einem Bilde abzugeben. Kasimir Wodziński, ein Pensionär bei Nicolaus Chopin, hat ihn, wie Karasowski sagt, öfter erzählt. Eines Tages, als Nicolaus Chopin ausgegangen war, konnte Barciński, einer seiner Hilfslehrer, mit dem lärmenden Knaben nicht fertig werden. Friedrich, der zufällig in's Zimmer kam und die Situation erkannte, versprach ihnen eine hübsche Geschichte zu erzählen, wenn sie sich hinsetzten und ruhig blieben. Nachdem Alles still geworden, liess er die Lichter auslöschen,

ein von den spanischen Juden stammendes hebräisches Lied, welches von den polnischen Juden am Sabbath nach dem Mahle gesungen wird und dessen wohlbekannte Melodie von den Polen vorzugsweise benutzt wird, um den jüdischen Gesang zu parodiren.

setzte sich an's Clavier und begann zu einer improvisirten Musik folgende Erzählung: „Räuber machen sich auf den Weg um ein Haus auszuplündern. Sie kommen näher und näher. Sie halten, sie legen die mitgebrachten Leitern an. In dem Augenblicke jedoch, wo sie durch die Fenster eindringen wollen, hören sie drinnen Geräusch. Sie erschrecken und laufen in den Wald zurück. Dort, inmitten der tiefen nächtlichen Stille und Finsterniss, legen sie sich nieder und sinken bald in tiefen Schlummer." Bei dieser Stelle wurde die Musik leiser und leiser, bis die Zuhörer, wie die Räuber, fest eingeschlafen waren. Als Friedrich dies bemerkte, schlich er verstohlen aus dem Zimmer, um die andern Hausbewohner zu holen, und sobald diese mit Lichtern herbeigekommen waren, weckte er die kleinen Missethäter mit einem mächtig dröhnenden Accord aus ihrem süssen Schlummer auf.

Hier haben wir ein Beispiel jener Improvisationskraft, durch welche Chopin, wie Fontana erzählt, von frühester Jugend an Alle in Staunen setzte, die so glücklich waren, ihn zu hören. Diejenigen, welche der Ansicht sind, dass man ausserhalb der Zaunpfähle der absoluten Musik nicht selig werden kann, werden zweifellos entsetzt sein über die ketzerische Richtung des übrigens so vielversprechenden Musikers. Ja, selbst die weniger orthodoxen, welche die Berechtigung der Programmmusik unter gewissen Bedingungen zugestehen, werden bedenklich den Kopf schütteln. Ein für seinen Helden enthusiasmirter Biograph würde sich nun verpflichtet fühlen, ihn zu rechtfertigen oder wenigstens zu entschuldigen, wenn auch nur mit seiner Jugend und Unerfahrenheit. Dass ich den armen Verketzerten im Stich lasse, wird mir vielleicht als Pflichtvergessenheit zur Last gelegt werden; da aber, wie ich meine, zunächst Wichtigeres zu erledigen ist, so dürfen mich Bedenken solcher Art nicht abhalten, in meiner Darstellung fortzufahren.

Das Jahr 1825 war in vielen Beziehungen ein denkwürdiges in Chopin's Leben. Am 27. Mai und am 10. Juni gab Joseph Javůrek, der als Freund des Chopin'schen Hauses bereits genannt wurde, zwei Wohlthätigkeitsconcerte im grossen Saale des Conservatoriums. In einem derselben trat Friedrich wieder öffentlich auf. Der Warschauer Correspondent der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung" sagt in einem seiner Briefe:

„Der Academist Chopin liess sich mit dem ersten Allegro des Pianoforteconcerts aus *F*- [*G*?] moll von Moscheles und mit freier Fantasie auf dem Aeolopantalon hören. Dieses Instrument, verfertigt von dem hiesigen Tischler Długosz, verbindet das Aeolomelodikon[1]) mit dem Pianoforte .... unter den Händen des talentvollen jungen Chopin, der sich durch einen Reichthum musikalischer Ideen in seinen freien Phantasien auszeichnet und ganz Herr dieses Instrumentes ist, machte es grossen Eindruck."

Leider erfahren wir hier nichts über Chopin's Vortrag des Moscheles'schen Concertsatzes. Dennoch ist diese karge, von einer unmittelbar nach der Aufführung geschriebene Notiz werthvoll, jedenfalls werthvoller, als Alles was man fünfzig Jahre später darüber sagen könnte. Ich kann nicht umhin, anzunehmen, dass Karasowski etwas übertreibt, wenn er sagt, dass Chopin's Clavierspiel die Zuhörer auf's Höchste begeistert habe, und dass kein Concert erfolgreich gewesen sei, bei dem er nicht mitgewirkt; er scheint sich entweder zu sehr auf die phantastisch gefärbten Berichte seiner Gewährsmänner verlassen zu haben, oder in der eigenen Begeisterung für seinen Helden über das Ziel hinaus gegangen zu sein. Gegen ihn spricht, dass Chopin's Name in keiner späteren Warschauer Correspondenz der genannten Zeitung erscheint. Dass aber Chopin sowohl als Clavierspieler wie als Musiker eine weit über seine Jahre hinausreichende Meisterschaft besass, ist an seinen Compositionen aus jener Zeit ersichtlich, die uns sogleich beschäftigen werden; und dass er bereits einen gewissen Grad von Berühmtheit erlangt hatte, kann nach dem Gesagten nicht zweifelhaft sein. Bedürfte es noch eines weiteren Beweises, so wäre ein solcher in dem Umstand zu finden, dass Chopin ausersehen wurde, dem Kaiser Alexander I. die Vorzüge des Aeolomelodikons vorzuführen, als derselbe während seines Aufenthalts in Warschau, im Jahre 1825[2]), den Wunsch aussprach, dies Instrument kennen zu lernen. Dass Chopin's Vortrag den hohen Zuhörer befriedigt hat, ist daraus zu folgern, dass er ihm später einen Diamantring überreichen liess.

[1]) Ein orgelartiges, von Professor Hoffmann erfundenes und vom Warschauer Mechaniker Brunner verfertigtes Instrument.

[2]) Kaiser Alexander eröffnete den Reichstag in Warschau am 13. Mai 1825 und schloss ihn am 13. Juni desselben Jahres.

Wichtiger als das Concert oder sein Auftreten vor dem Kaiser, ja, das Hauptereigniss des Jahres 1825 war die Veröffentlichung von Chopin's Op. 1. Nur derjenige, der das Hochgefühl kennen gelernt hat, sich zum ersten Male gedruckt zu sehen, kann sich vergegenwärtigen, was unser Autor bei dieser Gelegenheit empfunden hat. Ehe wir aber dies Werk näher betrachten, wollen wir im Vorübergehen einen Blick auf einige frühere, weniger wichtige Compositionen des Meisters werfen, welche nach seinem Tode veröffentlicht wurden.

Da ist zunächst eine Polonaise in Gis-moll, angeblich aus dem Jahr 1822[1]; aber sowohl die Mache wie die Erfindung lassen keinen Zweifel, dass sie aus einer beträchtlich späteren Zeit stammt. Ein Schreibfehler des Manuscripts oder ein Druckfehler mag, wie so manchem andern, auch diesem Irrthum zu Grunde liegen. Die Gedanken sowie der Ausdruck derselben sind natürlich und anmuthig, der Stempel des Genius ist nicht zu verkennen, wiewohl Individualität und Stil noch mangeln, es sei denn, dass wir die Elemente des letzteren in den leichtbeschwingten Passagen finden wollen. Von zwei Mazurken in G- und B-dur aus dem Jahre 1825 ist die erste, besonders gegen den Schluss hin, ziemlich gewöhnlich. Die zweite ist interessanter, weil sie vielversprechende Keime enthält, was man von der ersteren nicht wohl behaupten kann; wir begegnen in ihr bereits jenen harmonischen Pikanterien, welche die späteren Mazurken so reizvoll machen. Den Fachleuten werden die Octaven zwischen Discant und Bass im zweiten Takte des zweiten Theiles der Nr. 1 nicht entgangen sein. Eine Polonaise in B-moll, „Lebewohl an Wilhelm Kolberg" überschrieben, vom Jahre 1826, ist nicht weniger graziös und natürlich, als die Polonaise in Gis-moll; ausser diesen Eigenschaften aber enthält sie wenigstens einen Gedanken (Theil I), welcher die schwärmerisch süsse Weise des späteren Chopin verräth. Das Trio der Polonaise trägt die Ueberschrift: „Au revoir! nach einer Arie aus der Gazza ladra." Zwei Anmerkungen begleiten diese Composition in der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe (Nr. 16 der nachgelassenen Werke). Die erste besagt, dass die Polonaise

[1]) Nr. 15 der nachgelassenen Werke in der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe.

„bei Chopin's Abreise von (sollte heissen „nach") Reinerz" geschrieben wurde; die zweite, auf das Trio bezügliche, dass „wenige Tage vor Chopin's Abreise beide Freunde einer Aufführung von Rossini's Oper beigewohnt hatten." Ein weiteres nach Chopin's Tode veröffentlichtes Jugendwerk unterscheidet sich von den obengenannten dadurch, dass es dem Anschein nach vom Componisten für die Oeffentlichkeit bestimmt gewesen ist: die „Variations sur un air allemand".

Szulc sagt, dass Oscar Kolberg erzählt habe, er sei noch im Besitz des Manuscripts dieser Variationen, welche Chopin zwischen seinem elften und siebzehnten Jahre im Hause der Gattin des Generals Sowiński binnen „wenigen Viertelstunden" componirt habe. Sie erschienen nach des Meisters Tode zusammen mit der Sonate Opus 4 in Wien bei Haslinger im Jahre 1851. Sie sind zweifellos identisch mit der Composition, von welcher Chopin in einem Briefe aus Wien (1. December 1830) schreibt: „Haslinger empfing mich sehr freundlich; wollte aber weder die Sonate noch die zweiten Variationen veröffentlichen." (Die ersten Variationen waren die über *Là ci darem la mano*, Opus 2, diese auch die erste seiner Compositionen, welche in Deutschland veröffentlicht wurde.) Indem ich die Fragen offen lasse nach dem genauen Zeitpunkt ihrer Entstehung, nach der strengen Bedeutung der „wenigen Viertelstunden", und ob der Componist den ersten Entwurf der Variationen vor ihrer Absendung nach Wien revidirt hat, bin ich geneigt, dies ohne Opuszahl erschienene (beiläufig bemerkt, in der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe von 1824 datirte) Werk in Anbetracht seiner grösseren Einfachheit und seines untergeordneten Werthes für eine frühere Composition zu halten, als das *Premier Rondeau* (C-moll) Opus 1, der Frau von Linde gewidmet, der Gattin des Freundes und Collegen von Nicolaus Chopin, des Rectors Dr. Linde, mit welcher Friedrich häufig musicirt hat. Auffallenderweise findet sich in diesen beiden Werken kaum eine Spur von Ungeschicklichkeit, fast niemals erfährt der leichte Fluss der Gedanken irgend welche Störung. Ebenso fern von affectirter Tiefe wie von kindischer Leichtfertigkeit, verrathen sie eine so beträchtliche Erfahrung in der Behandlung des Instrumentes, dass sie mit Ehren in der Gattung der leichteren Salonmusik figuriren können. Als schwache Seiten erscheinen: die Einleitung zu den Variationen mit ihrer

endlosen Folge von Dominante und Tonica zu einer nichtssagenden Passage; ferner das Unzusammenhängende des Rondo, dessen Motive zu lose aneinander gereiht sind. So können diese beiden Werke zwar einen angenehmen Eindruck hinterlassen, auf Originalität jedoch kaum Anspruch machen; höchstens lassen das *tempo di valse* gegen das Ende der Variationen und im Rondo die Keime der später bei Chopin so üppig blühenden Chromatik eine solche erkennen. Wenn wir aber auf der einen Seite zugeben müssen, dass die Individualität des Componisten eine noch schwache ist, können wir ihn andrerseits doch nicht beschuldigen, er habe irgend einen Meister copirt; der Einfluss eines solchen ist thatsächlich nicht bemerkbar.[1])

Bedeutend gereifter tritt uns Chopin in einer anderen Composition entgegen, dem der Comtesse Alexandrine Moriolles, Tochter des im zweiten Capitel erwähnten Comte de Moriolles gewidmeten *Rondeau à la Mazur*, Opus 5, welches, ebenso wie das Rondo Opus 1, zuerst in Warschau und einige Jahre später in Deutschland erschien. Ich kenne den genauen Zeitpunkt seiner Entstehung nicht, nehme aber an, dass es ein oder zwei Jahre nach den obenerwähnten Werken geschrieben ist. Schumann, der es 1836 besprach, meint, es könne im achtzehnten Lebensjahre des Componisten entstanden sein; doch fand er darin, einige unklare Stellen ausgenommen, keinerlei Anzeichen der Jugendlichkeit des Autors. In diesem *Rondeau à la Mazur* treten Chopin's Eigenart und Nationalität zum ersten Mal deutlich hervor. Wer würde ihn nicht wiedererkennen an dem unbeschreiblich süssen, einschmeichelnden Fluss der Töne, den schlangenartigen Windungen der melodischen Linie, den breit auseinander gelegten Accorden, den chromatischen Fortschreitungen, an der Art, wie er die Harmonieen in ihre Bestandtheile zerlegt und diese miteinander verkettet! Bei ihrem

[1]) Schumann, welcher im Jahre 1831 mit Chopin's Opus 2 bekannt und alsbald ein enthusiastischer Bewunderer des Componisten wurde, wünschte selbstverständlich auch sein Opus 1 kennen zu lernen. Er schreibt darüber am 11. Januar 1832 an Friedrich Wieck: „Chopin's erstes Werk (ich glaube sicherlich, dass es das zehnte ist) ist in meinen Händen: eine Dame würde sagen: dass es recht hübsch, recht pikant sei, fast moschelesisch. Doch glaub' ich, Sie werden's Clara'n einstudiren lassen; denn Geist ist die Fulle darinnen und wenig Schwierigkeiten. Dass aber zwischen diesem und Opus 2 wenigstens zwei Jahre und zwanzig Werke liegen, behaupt' ich bescheiden."

Reichthum harmonischer Neuheiten, bei der Einheitlichkeit ihres Inhalts ist diese Composition mit jenen Erstlingswerken nicht mehr zu vergleichen.

Systematischen Clavierunterricht hatte Chopin, wie wir sahen, nur bis zu seinem zwölften Jahre, von da an blieb er sich selbst überlassen. „Die Schule jener Zeit" bemerkt Fontana „konnte ihm nicht länger genügen; er strebte einem höheren Ziele zu, einem anfangs unklar, bald immer deutlicher erschauten Ideale. Damals war es, wo er, seine Kräfte versuchend, sich jenen, von seinen Vorgängern so grundverschiedenen Anschlag und Stil aneignete, wo es ihm gelang, jene Vortragsweise zu finden, welche ein Gegenstand der Bewunderung für die musikalische Welt geworden ist." Die ersten Stadien der Entwickelung von Chopin's Stil können wir in den soeben besprochenen Compositionen verfolgen. Die Variationen und das erste Rondo aus seinem fünfzehnten Jahre oder aus einer noch früheren Zeit lassen erkennen, nicht nur, dass er auf dem Clavier in seinem Elemente ist, wie der Fisch im Wasser, sondern dass er sich auch seiner idealen Aufgabe bewusst zu werden beginnt. Karasowski hörte von einem Ohrenzeugen der Clavierstudien des Knaben, dass Friedrich, als er einmal von der schönen Wirkung eines Accordes in weiter Lage überrascht, und durch die Kleinheit seiner Hände gehindert, die Töne gleichzeitig anzuschlagen, darüber nachgesonnen habe, wie dieses physische Hinderniss zu überwinden sei. Das Ergebniss war die Erfindung eines Instrumentes, welches er zwischen die Finger klemmte und sogar des Nachts nicht ablegte, um auf diese Weise seine Hände gelenkiger zu machen. Wer dächte bei diesem Vorfall nicht an Schumann und seinen Versuch, seine Finger zu kräftigen, — ein Versuch, der bekanntlich für seine Zukunft als Claviervirtuos so unglücklich ausfiel! Und wem drängte sich nicht die — allerdings überflüssige — Frage auf, ob Chopin, wenn er minder glücklich gewesen wäre und, vor Ausbildung seines Clavierstils, wie Schumann, den Gebrauch einer seiner Hände verloren hätte, eine höhere oder niedrigere Stufe als Componist erreicht haben würde, als er sie thatsächlich erreicht hat?

Nach der Fassung der Karasowski'schen Erzählung kann man vermuthen, Chopin habe dies Experiment im Alter von ungefähr zehn Jahren gemacht. Von grösserem Interesse als

diese Frage ist die Thatsache selbst. Ich bemerke dabei, dass Chopin's Vorliebe für weitgriffige Accorde und Sprünge in den Variationen über ein deutsches Lied und dem ersten Rondo nur wenig hervortritt, es sei denn im *Tempo di valse* des ersteren und in den Takten 38—43 des *Più lento* des letzteren Werkes. Deutlicher zeigt sie sich in dem *Rondeau à la Mazur*, dem nächsten Werk in chronologischer Reihenfolge, und noch deutlicher in den folgenden Werken. Der Leser verzeihe, wenn ich ihn mit meiner mikroskopischen Kritik ermüdet habe, ich glaubte jedoch die ersten Kundgebungen von Chopin's Individualität nicht nebensächlich behandeln zu dürfen; in einem der folgenden Capitel soll sein Stil, sowie die Keime, aus denen er emporblühte, ausführlich besprochen werden.

Viertes Capitel.

1826—1828.

Uebermässige Arbeit. — Ferien-Aufenthalt (1826) in Reinerz und in Strzyżewo. — Besuch beim Fürsten Radziwiłł. — Abschluss der Studien im Lyceum (1827). — Die Musik zum Beruf erwählt. — Ausflüge. — Die ländliche Bevölkerung Polens und ihre Musik. — Weitere Compositionen. — Reisepläne im Hinblick auf höhere Ausbildung. — Aeussere Erscheinung und Gesundheitszustand.

Die Kunst, welche schon das Kind angezogen hatte, übte auf den Jüngling einen immer wachsenden Einfluss aus. Friedrich war nicht stets in der heiteren Laune, in welcher wir ihn wiederholt gefunden haben. Häufig pflegte er einsam, in musikalisches Nachsinnen vertieft, umherzuwandern, oder er blieb auch. mit seiner geliebten Kunst beschäftigt, bis spät in die Nacht auf, verliess auch wohl, nachdem er sich bereits niedergelegt, wieder das Bett, um noch einige Accorde anzuschlagen, oder eine kurze Phrase zu probiren — zum Entsetzen der Dienerschaft, die zunächst an Gespenster glaubte, dann aber sich überzeugt hielt, dass es bei ihrem lieben jungen Herren nicht ganz richtig im Oberstübchen sei. Ueberhaupt strengte er sich theils mit den Schularbeiten, theils mit den musikalischen Studien mehr an, als seiner Gesundheit zuträglich war. Deshalb wünschten seine Eltern, als in den Ferien 1826 seine jüngste Schwester Emilie von den Aerzten nach dem schlesischen Curort Reinerz geschickt wurde. dass Friedrich sie begleitete, um dort eine Molkencur zu gebrauchen. Die Reisegesellschaft bestand aus der Mutter, zwei

Schwestern und ihm selbst. Ein Brief vom 28. August 1826 an seinen Freund Wilhelm Kolberg giebt einigen Aufschluss über sein dortiges Leben. In der Hauptsache enthält derselbe, wie andere Briefe aus Curorten, Bemerkungen über die Gesellschaft, Berichte über Ausflüge, Essen, frühes Aufstehen und frühes Zubettgehen etc. Etwas mehr interessirt uns seine Mittheilung, dass er nach vierzehntägiger Cur (Molke und Mineralwasser) etwas stämmiger und zugleich träge geworden sei, und dass man behaupte, er fange an, besser auszusehen. Es war ihm ein Genuss, von den Reinerz umgebenden Bergen in's Thal hinab zu schauen. Doch ermüdete ihn das Steigen und er musste sich zuweilen auf allen Vieren hinunter schleppen. Die Heuscheuer zu besteigen war ihm wie anderen zarteren Badegästen verboten, da der Arzt die scharfe Luft des Gipfels für ihn fürchtete. Natürlich machte sich Friedrich über Alles und über Jeden lustig, besonders über die erbärmliche, aus einem Dutzend blasender „Caricaturen" bestehende Curcapelle, unter denen ein hagerer Fagottbläser mit einer gekrümmten Schnupftabaksnase die bemerkenswertheste war. An die Sitten des Landes, die ihm zuerst wenig gefallen zu haben scheinen, gewöhnte er sich allmählig. „Anfangs war ich erstaunt" schreibt er „die Frauen in Schlesien im Allgemeinen mehr arbeiten zu sehen als die Männer, da ich aber augenblicklich selbst nichts thue, wird es mir nicht schwer, mich mit dieser Einrichtung zu befreunden." Während seines Aufenthalts in Reinerz gab er auch ein Concert und zwar zum Besten zweier Waisen, welche mit ihrer kranken Mutter nach Reinerz gekommen und nach deren Tode so in Noth gerathen waren, dass sie nicht einmal die Beerdigungskosten und das zu ihrer Heimreise nöthige Geld aufbringen konnten.

Von Reinerz ging Friedrich nach Strzyżewo, dem Gute der Frau Wiesiołowska, seiner Pathin und Schwester seines Pathen, des Grafen Friedrich Skarbek. Während er dort den Rest der Ferien verlebte, folgte er einer Einladung des Fürsten Radziwill (Statthalter des Grossherzogthums Posen und durch seine Gemahlin, eine Tochter des Prinzen Ferdinand, mit dem preussischen Herrscherhause verwandt), ihn auf seinem unweit Strzyżewo gelegenen Landsitze Antonin zu besuchen. Der Fürst, welcher viele Verwandte in Polen hatte und häufig dorthin kam,

wird sicherlich um diese Zeit von dem musikalischen Wunderknaben und Liebling der dortigen Aristokratie mancherlei gehört haben, ihm auch schon begegnet sein. Beglaubigt ist, dass er 1825 in Warschau dem Concert beigewohnt hat, in welchem Friedrich auftrat. Liszt's Behauptung, der Fürst habe die Kosten für Friedrich's Erziehung getragen, ist bereits zur Sprache gekommen. Als Kunstdilettant nahm der Fürst Radziwiłł eine nicht minder hohe Stellung ein, wie als Staatsbürger und als politische Notabilität. Um uns auf die Musik zu beschränken, sei nur hervorgehoben, dass er sowohl als Sänger und Violoncellist wie auch als Componist Ausgezeichnetes leistete, und in der Composition blieb er nicht etwa bei Liedern, Duetten und Chören stehen, sondern er unternahm die gewaltige Aufgabe, die Musik zu Goethe's Faust (erster Theil) zu schreiben. Auf Wunsch des Hofes brachte die Berliner Singakademie dieses Werk jährlich zur Aufführung; noch 1879 fand eine solche statt. Ein begeisterter Kritiker erklärte diese Musik für das Werk eines Genies, die *vox populi* hat jedoch dies Urteil nicht bestätigt, denn ausserhalb Berlins ist Radziwiłł's Faustmusik nur selten aufgeführt worden. Ein dortiger Musiker schrieb nach der Aufführung von 1879 über sie: „Ich hörte gestern Radziwiłł's ‚Faust' zum ersten Mal, und ich darf sagen, mit grosser Befriedigung; denn das mancherlei Altmodische, z. B. die Verwendung des Thema der Streichquartett-Fuge (C-Moll) von Mozart zur Ouverture, die streng polyphone Behandlung der Chöre und anderes, werden reichlich aufgewogen durch zahlreiche wahrhaft geniale Züge, durch die Gründlichkeit und den Ernst, mit denen das Werk concipirt und ausgeführt ist. Der Componist wagt unglaubliche Dinge im Combiniren des gesprochenen und gesungenen Wortes, aber die Wirkung, die er damit erreicht, ist eine ausserordentliche." Demnächst werden wir Chopin wiederum und zu einem längeren Besuche beim Fürsten finden und dann auch hören, wie er über die Faust-Musik dachte und wie es ihm in der Häuslichkeit des Componisten gefallen hat.

Chopin's Studien im Lyceum erreichten im Jahre 1827 ihr Ende. Das letzte Examen bestand er indessen nicht so glänzend wie die früheren, und er erhielt keinen Preis. Die Ursache dieses Rückschrittes liegt nahe genug: Friedrich's Neigung zur

Musik, seine Erfolge als Clavierspieler und Componist, endlich das Zureden Elsner's und anderer musikalischer Freunde hatten die früheren Zweifel der Eltern hinsichts der künstlerischen Zukunft ihres Sohnes völlig beseitigt, und wie sie demzufolge in Bezug auf seine Schularbeiten nachsichtiger wurden, liess auch er seinem natürlichen Hange zur Kunst mehr und mehr die Zügel schiessen. Das letzte Examen war zweifellos für ihn eine Art Erlösung; fortan konnte er unbehindert seine ganze Zeit und Kraft der Pflege seiner geliebten Kunst widmen. Zunächst aber brachte er, wie im vorhergehenden Jahre, einige Wochen bei seinen Freunden in Strzyżewo zu, und reiste darauf nach Danzig, wo er den Superintendenten von Linde, einen Bruder des Rectors des Warschauer Lyceums besuchte.

Häufig und gern hörte Chopin dem Gesang und Geigenspiel des Landvolkes zu; wer die Nationalmusik der Polen einigermassen kennt, weiss, dass einige der hervorstechendsten rhythmischen, melodischen, sogar harmonischen Züge seines Stils auf jene Volksweisen zurückzuführen sind. Diese kennen und lieben zu lernen, boten ihm die längeren Besuche auf dem Lande noch weit bessere Gelegenheit, als die kurzen Ausflüge, welche er dann und wann mit seinem Vater in die Umgegend von Warschau unternahm. Er zerbrach sich dann den Kopf, wer wohl diese bizarren aber hinreissenden Mazurkas, Polonaisen und Krakowiaks erfunden, wer wohl diese einfachen Leute gelehrt habe, sie so rein vorzutragen. Der damalige Zustand Polens war vorzugsweise geeignet, das Studium des Volksgeistes in seinen verschiedenen Aeusserungsformen zu begünstigen. Die Kunstmusik hatte die Volksmusik noch nicht corrumpirt; ja man darf behaupten, dass die Civilisation die niederen Schichten der Gesellschaft überhaupt noch nicht berührt hatte. Trotz der Emancipirung des Bauernstandes im Jahre 1807, und der Bestätigung des betreffenden Gesetzes im Jahre 1815 — ein Gesetz, welches noch für längere Zeit ein todter Buchstabe geblieben zu sein scheint — fand der Verfasser eines anonymen, 1834 in Boston erschienenen Buches, dass die Freiheit der russisch-polnischen Leibeigenen kaum anderer Art war, als die des Viehs in seiner Heimath, da sie wie diese aller menschlichen Cultur entbehrten; er nennt den polnischen Bauern ohne Unterschied das elendeste aller lebenden Geschöpfe, die er aus eigener Erfahrung oder aus Büchern kennen

gelernt. In einer andern Schrift lesen wir, dass die für die höheren Klassen so wohlthätige Verbesserung des öffentlichen Unterrichts den niederen in keiner Weise zu gute kamen; die städtischen Schulen waren mangelhaft eingerichtet, die Dorfschulen nicht zahlreich genug. Dennoch hatten sich die Bauern, trotz Unwissenheit und Aberglaubens, trotz des Branntweintrinkens und seiner Folgen — Streitsucht und Rachsucht — die freundlicheren Züge ihres ursprünglichen Charakters, Gastfreundlichkeit, Vaterlandsliebe, Gutmüthigkeit, vor Allem Liebe zu Gesang und Tanz zu bewahren gewusst. Es ist behauptet worden, dass man einen einfachen slawischen Bauern durch seine Nationallieder bis an's Ende der Welt locken könne; die Freude, welche die slawischen Nationen am Tanze finden, scheint nicht minder lebhaft zu sein — bei keiner Nation der Welt wird diese Kunst eifriger gepflegt. Hierbei sei bemerkt, dass in Polen Gesang und Tanz, wie ursprünglich überall, vereint waren. Heine's geistvolle Charakteristik des polnischen Bauern möge das Obige für diejenigen vervollständigen, welche darin mit mir übereinstimmen, dass das Studium der menschlichen Natur zum Verständniss ihres Abbildes, der nationalen Kunst, unentbehrlich ist: „Leugnen lässt es sich nicht" sagt Heine „dass der polnische Bauer oft mehr Verstand und Gefühl hat, als der deutsche Bauer in manchen Ländern. Nicht selten fand ich bei den geringsten Polen jenen originellen Witz (nicht Gemüthswitz, Humor), der bei jedem Anlass mit wunderlichem Farbenspiel hervorsprudelt, sowie jenen schwärmerisch-sentimentalen Zug, jenes brillante Aufleuchten eines Ossianischen Naturgefühls, dessen plötzliches Hervorbrechen bei leidenschaftlichen Anlässen eben so unwillkürlich ist, wie das Insgesichtsteigen des Blutes."

Wir dürfen annehmen, dass Chopin nach seiner Rückkehr nach Warschau und während des folgenden Winters, sowie im Frühjahr und Sommer 1828, seine Studien mit unvermindertem, ja, wenn möglich, mit verdoppeltem Eifer fortgesetzt hat. Einige seiner damals entstandenen Compositionen sind nach seinem Tode von seinem Freunde Julius Fontana (ein täglicher Gast im Chopin'schen Hause) veröffentlicht: eine Polonaise, D-moll, und ein Notturno, E-moll, vom Jahre 1827, eine zweite Polonaise, B-dur, und das Rondo für zwei Claviere vom Jahre 1828. Die Sonate Op. 4 und die Variationen über *Là ci darem la mano*

mit Orchesterbegleitung gehören ebenfalls in diese Zeit. Das *Trio* Op. 8, obwohl erst 1829 vollendet, wurde 1828 begonnen und ziemlich weit gefördert. Auf mehrere der erwähnten Compositionen bezieht sich Chopin in einem Briefe vom 9. September 1828 an Titus Woyciechowski, seinen intimsten Freund. Das Rondo in C hatte ursprünglich eine andere Form und wurde von ihm in Strzyżewo, wo er den ganzen Sommer 1828 verlebte, für zwei Claviere bearbeitet. Er probirte es mit dem in Warschau lebenden Pianisten Moritz Ernemann bei dem Clavierfabrikanten Buchholtz, und war von seiner Arbeit ziemlich befriedigt. „Wir beabsichtigen" schreibt er „es einmal in der Ressource zu spielen. Was meine neuen Compositionen betrifft, so habe ich nichts aufzuweisen, als das noch unvollendete Trio (G-moll), welches ich nach Deiner Abreise begonnen habe. Das erste Allegro habe ich schon mit Begleitung probirt. Es scheint mir, als werde dieses Trio dasselbe Schicksal haben wie meine Sonate und die Variationen. Beide Werke befinden sich in Wien; das erstere habe ich als Schüler Elsner's ihm gewidmet, und auf das zweite habe ich (vielleicht allzu kühn) Deinen Namen gesetzt. Ich folgte dabei dem Drange meines Herzens und Du wirst es nicht ungütig aufnehmen."

Da sich in Warschau nicht die genügenden Hülfsmittel zu Friedrich's weiterer Ausbildung boten, so berieth man sich, welche Wege er zu diesem Behufe wählen solle, und man entschied sich für einen Ausflug nach Berlin und Wien. Da sich dieser Plan indessen erst im Herbst 1828 verwirklichte und aus der dazwischen liegenden Zeit nichts zu berichten ist, so will ich diese Pause zu einem Intermezzo benutzen, zu einem Rückblick auf die *Terra incognita* des Polnischen, insbesondere des Warschauer Musiklebens kurz vor und zu Chopin's Zeit. Eine Uebersicht dessen zu erlangen, was auf Chopin während seines Warschauer Aufenthaltes musikalisch bildend und anregend wirkte, scheint mir zum Verständniss seiner künstlerischen Entwickelung nothwendig und wichtig genug, um diesem Thema ein besonderes Capitel zu widmen. Ich schliesse daher dieses ab, indem ich noch einige nebensächliche Fragen erörtere.

Zunächst diese: wie war Chopin's äussere Erscheinung während seiner Jünglingsjahre? Auf einem mir bekannten Daguerreotyp eines in seinem siebzehnten Jahre gemalten Bildes

erscheint sein Gesicht fein und scharf geschnitten, besonders die Nase mit ihren weiten Flügeln; die Stirn hoch, die Augenbrauen zart, die Lippen dünn, die untere etwas vorstehend. Für die, welche A. Bovy's Medaillon kennen, füge ich hinzu, dass es jenem Jugendbilde sehr ähnlich ist; nur ist auf letzterem die durch die untere Kinnlade gebildete, vom Kinn zum Ohr führende Linie gerundeter, wie denn das Ganze ein jugendlicheres Aussehen hat. Was den Ausdruck anlangt, so ist derselbe nicht nur nachdenklich, sondern sogar melancholisch. Dies führt uns zu einer weiteren Frage. Chopin's zarter Körperbau, sein früher Tod nach jahrelanger Krankheit, auch der Charakter seiner Musik haben zur Vermuthung Anlass gegeben, er sei von Kindheit auf körperlich leidend und zur Melancholie geneigt gewesen; diese Vermuthung indessen erweist sich bei näherer Betrachtung eben so hinfällig wie jene früher erwähnte, die Armuth der Eltern betreffende, womit jedoch keineswegs behauptet werden soll, er sei kerngesund gewesen. Dies betreffend geht Karasowski, in seinem Eifer, Liszt zu widerlegen, über das Ziel hinaus. Auch verschweigt er, dass die bezügliche, von ihm als unrichtig bezeichnete Aeusserung in Liszt's Buch ein Citat aus G. Sand's Roman „Lucrezia Floriani" ist (auf welchen wir später noch zurückkommen werden), von dem man behauptet, dass die Verfasserin, wiewohl sie dies in Abrede gestellt hat, Chopin darin portraitirt habe. Liszt ist weit weniger Chronist als Dichter, und als solcher sollte er genommen werden. Selbst Karasowski muss bei seiner ihm selbst vielleicht unbewussten Sorge jeden Zweifel an der Kraft und Gesundheit seines Helden zu beseitigen, doch zugeben, dass Chopin „zart" gewesen ist, obwohl er sich beeilt hinzuzufügen „dabei aber doch gesund und ziemlich kräftig". Mir scheint, als habe Karasowski der Mittheilung eines Freundes von Chopin zu viel Gewicht beigelegt, nach welcher der Letztere bis zum Mannesalter nur einmal krank und auch dann nur erkältet gewesen ist. Uebrigens finden wir bei Karasowski mehr als einmal angedeutet, dass Chopin nichts weniger als von kräftiger Constitution war; dass er z. B an längeren Fusswanderungen wenig Geschmack fand und es vorzog, im Schatten schöner Bäume liegend zu träumen; ferner, dass ihn seine Eltern nach Reinerz und einige Jahre später nach Wien schickten, weil sie glaubten, das Studium habe

seine Gesundheit angegriffen, und sie sich vom Luftwechsel Besserung versprachen. Endlich lesen wir, dass seine Mutter und Schwestern nie müde wurden, ihn zu ermahnen, sich bei kaltem und nassem Wetter sorgfältig einzuhüllen, welchen Rath er, als guter Sohn und Bruder, gewissenhaft befolgte, und dass Tabaksqualm ihm unangenehm war. Von grösserer Bedeutung als diese nur in ihrer Gesammtheit in's Gewicht fallenden Indicien sind die folgenden: Chopin's Schwester Emilie wurde im vierzehnten Jahre von einem Lungenleiden hingerafft, und sein Vater starb, wie mir ein Arzt mittheilte, an einem Herz- und Brustleiden. Stephen Heller, der Chopin 1830 in Warschau gesehen hat, erzählte mir, dass derselbe damals sehr zart gewesen sei, mager und mit eingefallenen Wangen, so dass man allgemein der Ansicht war, er werde, wie so manches andere Genie, jung sterben. Der wahre Sachverhalt scheint dieser zu sein: wenn auch Chopin in seiner Jugend niemals ernstlich krank gewesen ist, so war doch seine Gesundheit eine schwankende, und wenn sein Körper die Keime des Leidens, welchem er erlegen ist, damals noch nicht in sich trug, so bot er doch einen günstigen Boden für deren Aufnahme. Wie leicht wird nicht ein so zart angelegter Organismus überreizt und gestört. Lebhaft, thätig und arbeitsam wie er war, zehrte Chopin von seinem Capital; das jugendliche Feuer überwand vieles, jedoch nur auf Kosten eines verhängnissvollen Kräfteaufwandes, dessen beklagenswerthe Folgen wir bald genug erkennen werden. Diese Auffassung wird, wie ich meine, durch Chopin's Correspondenz bestätigt; der aus Reinerz datirte Brief ist in dieser Beziehung beachtenswerth.

Fünftes Capitel.

Musik und Musiker in Polen vor und zu Chopin's Zeit.

Das goldene Zeitalter der polnischen Musik, wie auch der polnischen Literatur, war das 16. Jahrhundert, das Jahrhundert der Sigismunde. Freilich ist es noch nicht möglich, von den Anfängen der polnischen Musik ein einigermassen bestimmtes Bild zu entwerfen, da die grösseren Musikgeschichtswerke wenig oder gar nichts darüber berichten, und ein sie behandelndes Specialwerk weder in polnischer noch in irgend einer andern Sprache veröffentlicht ist. Der Abbé Joseph Surzyński, dessen Bestreben es ist, durch seine Arbeiten den seine Landsleute treffenden Vorwurf der Gleichgültigkeit zu entkräften, schreibt:[1]) „Die Werke unserer alten Meister sind in den Archiven und Bibliotheken vergraben; sie an's Licht der Oeffentlichkeit zu bringen, fällt Niemandem ein. Die Mehrzahl der polnischen Musiker hat keine Ahnung von der Existenz dieser Compositionen und noch weniger davon, dass ihre Schöpfer zu den namhaftesten Vertretern der katholischen Kirchenmusik gehören. In der That treffen wir im Jahrhundert Palestrina's und Vittoria's auf Componisten wie Martin von Lemberg (poln. Marcin ze Lwowa, lateinisch Martinus Leopolita), Christoph Borek, Thomas Szadek,

[1]) Vgl. die Vorrede zu dessen *Monumenta Musices sacrae in Polonia*, ausgewählte Werke der klassischen Kirchenmusik Polens, von denen bis jetzt zwei Lieferungen erschienen sind (1885 und 1887), enthaltend Compositionen von Thomas Szadek, Nicolaus Zieleński, G. G. Gorczycki, Wenzel Szamatulski und Sebastian von Felsztyn.

Wenzel Szamotulski (polnisch Wacław Szamotulski, lateinisch Venceslaus Schamotulinus), namentlich Zieleński und Gomołka, sämmtlich hervorragende Meister, deren Werke nicht nur ihres Gedankenreichthums und ihrer Formvollendung, sondern auch ihres nationalen Gepräges wegen bekannt zu werden verdienen." Einer der ersten berühmten Namen der polnischen Musikgeschichte ist der des Deutschen Heinrich Fink, Capellmeisters unter den Königen Johann Albert (1492—1501) und Alexander (1501—1506).

Aus der Thatsache, dass dieser Meister „von reckenhafter Tüchtigkeit" seine musikalische Ausbildung in Polen erhalten hat — und das ist nicht die einzige dahin deutende Thatsache — dürfen wir schliessen, dass es dort während des fünfzehnten Jahrhunderts an guten Contrapunktisten nicht gefehlt hat. Surzyński hält Nicolaus Zieleński für den bedeutendsten Componisten der älteren Schule, sowohl wegen der tief-religiösen Empfindungsweise wie der formalen Abrundung seiner Werke. Von Gomołka, dem „polnischen Palestrina" (wie man auch Sebastian von Felsztyn den polnischen Goudimel genannt hat), sagt er: „Neben den grossartigen Compositionen der Martin von Lemberg, Szadek, Zieleński erscheinen die des Gomołka als Miniatur-Aquarelle, die aber nichtsdestoweniger in jeder Linie, in jedem Farbenstrich den genialen Maler verrathen. Seine Arbeiten zeigen ein durchaus nationales Gepräge und sind von grösster Einfachheit; kunstvolle Stimmencombinationen finden sich in ihnen so selten, dass man sie homophon nennen könnte. Dabei aber welcher Reichthum der Gedanken, welche Reinheit der Harmonie, welche Tiefe der Empfindung! Diese natürlichen, einfach harmonisirten Melodien von echt religiösem Charakter sind, wie Gomołka selbst behauptet, nicht für italienische, sondern für polnische Ohren geschrieben, und können als die besten Proben eines nationalen Stils gelten."

Als wichtig für die erste Entwickelung der polnischen Kirchenmusik ist hier noch das mit der Krakauer Kathedrale verbundene Roratisten-Collegium[1]) zu nennen, die Sixtinische Capelle

[1]) Die Functionen dieser Sänger-Körperschaft bestanden im Vortrag von Rorate- und Requiem-Messen für die königliche Familie. Ihren Namen hatte sie von den Anfangsworten des Introitus: „Rorate coeli desuper et nubes pluant justum."

Polens. Es wurde 1543 begründet und erhielt sich bis 1760. Mit dem fünfzehnten seiner siebzehn Vorsteher, Gregor Gorczycki, welcher 1734 starb, verschwindet der letzte Vertreter der klassischen Kirchenmusik in Polen. Auch im siebzehnten Jahrhundert erfreute sich die Tonkunst in Polen eifriger Pflege, besonders unter der Herrschaft Sigismund's III. (1587—1632) und Wladislaw's IV. (1632—1648), doch sind aus dieser Periode keine berühmten Namen zu verzeichnen, es seien denn die dreier italienischer Meister, welche längere oder kürzere Zeit in Polen gewirkt haben: Luca Marenzio, Asprilli Pacelli und Marco Scacchi.

Unter den Königen der sächsischen Dynastie soll die Instrumentalmusik in Polen gute Fortschritte gemacht haben; jedenfalls fehlte es nicht an günstiger Gelegenheit dazu. August der Starke (I. als Kurfürst von Sachsen, II. als König von Polen) errichtete ein besonderes Orchester für Polen, zum Unterschied von der in Dresden wirkenden „Grossen Kammermusik" „Kleine Kammermusik" genannt, welches den Zweck hatte, dem Monarchen zur Verfügung zu stehen, wenn er, wie meist alljährlich von August bis December, in Polen verweilte. Unter seinen Mitgliedern, vier Violinisten, ein Oboist, zwei Hornisten, drei Fagottisten und ein Contrabassist nebst dem Dirigenten, finden wir die wohlbekannten Namen Johann Joachim Quantz und Franz Benda. Der Dirigent, Alberto Ristori, war zugleich als Componist für eine italienische Truppe thätig, die neben Schauspielen auch kleinere Opern, Serenaden, Intermezzi etc. zur Aufführung brachte. In dem üblichen Gefolge des Königs auf seiner Reise nach Polen war auch ein Theil des französischen Ballets und Schauspiels mit inbegriffen. Diese Künstlerfahrten müssen reich an ernsten, heitern und tragikomischen Zwischenfällen gewesen sein, jedenfalls sehr geeignet, die Phantasie eines Romanschriftstellers anzuregen; und dennoch war eine solche Reise von Dresden nach Warschau, welche acht Tage in Anspruch nahm und 3000 —3500 Thaler kostete, noch eine Kleinigkeit gegen die einer im Mai 1700 von Paris nach der polnischen Hauptstadt berufenen Operngesellschaft. Die dreiundneunzig Mitglieder derselben fuhren per Achse über Strassburg nach Ulm und von dort zu Schiff nach Krakau, von wo aus die Reise auf Flössen fortgesetzt

wurde.[1]) August's des Starken Nachfolger (1733–1763) machte den Reisen des polnischen Orchesters ein Ende, indem er demselben eine feste Wirksamkeit in Polen anwies. Es bestand 1753 aus einem Organisten, zwei Sängern, zwanzig (fast ausschliesslich deutschen) Instrumentalisten und einem Orchesterdiener, welche zusammen einen Jahresgehalt von 5383 Thalern 10 Groschen bezogen. Gleichwohl musste das grosse Dresdener Orchester auch fernerhin dem König gelegentlich nach Warschau folgen, oder doch mindestens diejenigen Künstler, deren man zu Solovorträgen in den Kammerconcerten und in der Oper bedurfte. Auch die vom Hofe bevorzugten Sänger und Sängerinnen mussten sich nach wie vor zur Reise nach Polen bequemen; Hasse und seine Gattin Faustina sind mehr als einmal in Warschau gewesen. Dass die Dresdener Hofmusik sowohl nach vocaler wie instrumentaler Seite auf's Glänzendste ausgestattet war, beweisen die Namen, denen wir dort um 1719 begegnen: Lotti, Heinichen, Veracini, Volumier, Senesino, Tesi, Santa Stella Lotti, Durastanti etc. J. J. Rousseau erklärte im Jahre 1754 das Dresdener Orchester für das beste in Europa, und Burney schrieb 1772, dass die dortigen Instrumentalisten kurz zuvor ersten Ranges gewesen seien; kein Wunder also, dass unter solchen Einflüssen auch in Polen die Instrumentalmusik bedeutende Fortschritte machte.

Aus Sowiński's „Les musiciens polonais" erfahren wir, dass bei feierlichen Gelegenheiten das königliche Orchester durch die Orchester des Fürsten Czartoryski und des Grafen Wielhorski auf hundert Personen verstärkt wurde; aus dieser Notiz ist zu schliessen, dass es auch ausserhalb der königlichen Capelle tüchtige Musiker in Polen gab, und in der That war es eine alte, noch im Anfang unseres Jahrhunderts nicht verschwundene Sitte der polnischen Magnaten, eingeborene und fremde Sänger und Instrumentalisten in ihren Diensten zu haben. Es mag unentschieden bleiben, ob sich jene reichen Edelleute dabei von reiner Kunstliebe leiten liessen, oder von jener Prunksucht, die wir bereits in der Einleitung aus dem Tagebuch einer adligen Dame kennen lernten, jener Sucht es einander zuvor zu thun und wenn

[1]) Vgl. M. Fürstenau „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden."

möglich mit souveränen Fürsten zu wetteifern. Um Mitte des vorigen Jahrhunderts hatte der in Dubno (Wolhynien) residirende Fürst Sanguszko sogar zwei Orchester in seinem Dienste, mit denen ein drittes, dem Fürsten Lubomirski gehöriges, gelegentlich zusammenwirkte. Welcher Art aber war die Musik, welche man ausführte? Ein Memoirenschreiber aus der Zeit August's III. berichtet, dass nach polnischer Sitte während der Mahlzeiten nationale Weisen, Polonaisen, Mazurken etc. für Streich- und Blasinstrumente, oder für letztere allein arrangirt, gespielt wurden; dass bei besonderen Gelegenheiten eine neue, damals viel beliebte Musik zu Gehör kam, nämlich die der Gebirgsbewohner für Trommeln und Pfeifen; dass bei einem Bankett die Gäste mit Fanfaren von Hörnern, Trompeten und Querpfeifen unterhalten wurden. Neben seinen verschiedenen Orchestern hielt der obengenannte hohe Herr noch einen Trommler, welcher auf seinem Instrumente Solostücke auszuführen hatte; zu seiner künstlerischen Ehrenrettung aber sei nicht verschwiegen, dass er, wenn er allein oder in gewählter Gesellschaft war, die grösste Freude daran hatte, sich Trios für zwei Violinen und Bass (eine damals allgemein beliebte Form der Kammermusik) vorspielen zu lassen. Der Graf Iliński, Vater des Componisten Johann Stanislaus Iliński, engagirte für sein Privattheater zwei Gesellschaften, eine deutsche und eine italienische; die Zahl der zu seinem Hause gehörigen Musiker betrug 124. Das Haupt-Orchester wurde von dem vortrefflichen Violinisten und Dirigenten Dobrzyński (Vater) geleitet und bestand aus vier Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass, Oboe, Clarinette und Fagott; von diesen Künstlern wurden Landleute angeleitet, um gelegentlich mitwirken zu können. Ein zweites Orchester für Blasinstrumente stand unter Leitung von Karelli, einem Schüler des russischen Componisten Bartnianski.[1]) Der vierundzwanzig Köpfe starke Chor rekrutirte sich aus den jungen Leuten von den Gütern des Grafen. In vielen Fällen war, wie schon erwähnt, der Kunstgeschmack dieser Mäcene ein zweifelhafter; bei einigen aber war er hoch entwickelt. Als die besten Orchester sind zu nennen die der Fürsten D. Radziwiłł, Adam Czartoryski,

[1]) Der russische Palestrina, dessen Name häufig Bortnianski und Bortniansky geschrieben wird.

F. Sułkowski, Michael Lubomirski, der Grafen Iliński, Ogiński und Wielhorski.

Um aber zu dem auf unserer historischen Wanderung erreichten Punkt zurückzukehren, haben wir uns daran zu erinnern, dass die Anarchie sowie die inneren und äusseren Kriege, welche Polen um Mitte des vorigen Jahrhunderts zu bedrohen anfingen, dem musikalischen Fortschritt Halt geboten. König Stanislaus Poniatowski (1764—1795) soll einen bedeutenden Einfluss auf die Musik ausgeübt haben, wie er überhaupt Kunst und Wissenschaft in wahrhaft königlicher Weise beschützte. Die italienische Oper in Warschau kann nicht von niederem Range gewesen sein, wenn sie Künstler zu ihren Mitgliedern zählte wie die Componisten Paisiello und Cimarosa, wie den als Geigenvirtuos und Componist wie auch als Dirigent ausgezeichneten Pugnani nebst seinem an der zweiten Violine angestellten Schüler Viotti. Die aus fremden und einheimischen Musikern bestehende königliche Capelle ist als die beste in Europa bezeichnet worden. Freilich hatte diese Kunstblüthe etwas von der Treibhauspflanze; um eine Ernte heimischen Gewächses zur Reife zu bringen, dazu bedurfte es noch eines andern Factors, als der blossen Protection von oben her, und dieser Factor war das nationale Unglück, welches, indem es die Nation bis in's Mark erschütterte, ihre edleren Triebe wach rief. Wie in der Literatur, so trat auch in der Musik das nationale Element von nun an mehr und mehr in den Vordergrund.

Bis 1778 hatte man in Polen nur italienische und französische Opern gehört; in diesem Jahre erschien zum ersten Mal eine polnische Oper auf der Bühne. Die Erstlingsversuche waren allerdings bescheidenster Art; man begnügte sich mit wenigen Ensemble-Nummern, auf Chöre und complicirte Finales aber verzichtete man ganz und gar; wann aber wäre je eine Kunst fertig dem Volksgeiste entsprungen, wie Minerva dem Haupte Jupiter's? Auch die Thatsache, dass die drei ersten Componisten polnischer Opern (Kamienski, Weynert und Kajetani) gar keine geborene Polen waren, verringert nicht die Bedeutung dieser ersten, auf Ausbildung eines polnischen Musikstils gerichteten Bestrebungen. Die folgenden Angaben werden den Leser nicht wenig überraschen: von der Begründung der nationalen Oper im Jahre 1778 bis zum 20. April 1859 haben in Polen

5917 Aufführungen von 285 verschiedenen Opern mit polnischem Text stattgefunden; unter diesen waren 92 polnischen, die übrigen italienischen, französischen und deutschen Ursprungs; von den Texten der 92 polnischen Opern waren 41 Originale, die anderen Uebersetzungen; die 16 Componisten endlich, welche sie in Musik gesetzt, waren der Mehrzahl nach keine Polen, sondern Tschechen, Ungarn und Deutsche.[1])

Ein ebenso wichtiger Fortschritt wie die Begründung der nationalen Oper war die Bildung einer musikalischen Gesellschaft, nicht nur zur Unterhaltung, sondern auch zur künstlerischen Fortbildung ihrer Mitglieder. Die Idee dazu war von einem der damals in Warschau functionirenden preussischen Beamten ausgegangen, und da sie Zustimmung fand, es auch an Geldmitteln zu ihrer Ausführung nicht fehlte, so wurde der Ogiński'sche Palast gemiethet und zweckentsprechend eingerichtet; man engagirte zwei Lehrer für Solo- und Chorgesang und konnte bald eine Reihe erfolgreicher Concerte veranstalten. Die eifrigsten Förderer des Unternehmens scheinen der Graf Krasiński sowie die preussischen Beamten Mosqua und E. Th. A. Hoffmann gewesen zu sein, der Autor so mancher phantastischen Novelle und nicht minder phantastischen musikalischen Kritik, Dirigent, Opern-Componist u. s. w. Nach seinem Biographen J. E. Hitzig zeigte Hoffmann wenig Interesse für die „Musikalische Ressource", wie sich die Gesellschaft nannte, bis sie den Mniszech'schen Palast kaufte, ein weitläufiges Gebäude, welches, nachdem es durch einen Brand beschädigt war, einer umfassenden Reparatur bedurfte. Nun ging Hoffmann mit aller Energie an's Werk, entwarf den Plan zur Vertheilung und Ausstattung der Räume, zeichnete und malte sogar theilweise die Ornamentirung — wobei er seiner Neigung zur Caricatur freien Lauf liess, — und leitete, als alles fertig war, am 3. August 1806 (am Geburtstag des Königs von Preussen) das erste in dem glänzenden neuen Saal veranstaltete Concert. Die Thätigkeit der Gesellschaft war eine ausserordentliche und muss eine für die Kunst sehr erspriessliche gewesen sein; wir lesen, dass jeden Sonntag Streichquartette und andere Kammermusikwerke aufgeführt wurden, dass sich Damen häufig mit Claviersonaten

[1]) Ladislaus von Trocki „Die Entwickelung der Oper in Polen" (Leipzig 1867).

hören liessen, und dass der berühmte Berliner Violinist Möser bei seiner Anwesenheit in Warschau die Mitglieder der Gesellschaft mit den schönsten Quartetten von Haydn und Mozart bekannt machte. Gleichwohl würde ich mich nicht so lange bei der „musikalischen Ressource" aufgehalten haben, wenn sie nicht als der Keim verschiedener, später in's Leben gerufener und noch einflussreicher gewordener Anstalten zur Pflege der polnischen Musik unsere besondere Aufmerksamkeit verdiente. Als bald nach der Schlacht von Jena die Franzosen in Warschau erschienen und dem preussischen Regiment sowie selbstverständlich auch der Thätigkeit der preussischen Beamten ein Ende machten, verlor die „Ressource" viele ihrer Mitglieder, unter ihnen Hoffmann und Mosqua. Durch nationale Elemente neugestärkt, hielt sie sich noch eine Weile; unter der Regierung Friedrich August's von Sachsen soll sie in eine Gesangschule verwandelt worden sein.

Das Jahr 1815 sah zwei musikalische Anstalten entstehen, welche Beachtung verdienen: eine Gesellschaft zur Pflege der Kirchenmusik, mit dem Grafen Zabiełło an ihrer Spitze und von Elsner dirigirt, welche sich im Piaristen-Collegium versammelte, und ein von Elsner begründeter, unter dem Schutz der Fürstin Sophia Zamoyska stehender Verein zur Hebung der Musik in Polen, speciell zur Ausbildung von Schulgesanglehrern, Organisten und Bühnensängern. Was wir über die Thätigkeit dieser Gesellschaften aus Zeitungen und Musiklexiken erfahren, ist leider ungenügend und unzuverlässig, und auch Sowiński's mehrfach erwähntes Werk erinnert nur zu oft an Voltaire's Definition des Begriffes „Wörterbuch": „Immenses archives de mensonges et d'un peu de vérité." Glücklich der Schriftsteller, der ihrer nicht bedarf! — Im Jahre 1816 wurde Elsner vom Minister Staszyc mit der Leitung einer Schule für dramatischen Gesang und Declamation betraut, und 1821 wurden alle bisherigen Anstrengungen durch Eröffnung eines Conservatoriums der Musik gekrönt, dessen Lehrplan selbst einen Berlioz befriedigt haben würde. Der Unterricht im Instrumentenspiel umfasste nicht nur die gebräuchlichen Tasten-, Saiten- und Blasinstrumente, sondern sogar die Schlaginstrumente; Solo- und Chorgesang wurden mit besonderer Berücksichtigung des dramatischen Ausdrucks gelehrt; Theorie der Musik, Tanzkunst sowie polnische, französische und

italienische Literatur vervollständigten das Unterrichtsprogramm, welches, wie man sieht, wesentlich auf Ausbildung von dramatischen Künstlern berechnet war. Elsner, den man mit der Oberleitung betraut hatte, sorgte für die nöthigen Lehrkräfte, den ersten Gesanglehrer ausgenommen, für welchen Posten die Regierung den Componisten Carlo Evasio Soliva, einen Schüler Asioli's und Frederici, engagirte.

Von dem musikalischen Geschmack und der Musikpflege in Polen um das Jahr 1819 erfahren wir Näheres durch den Krakauer Correspondenten eines deutschen Blattes. Hatte das musikalische Polen bis dahin keinen Anspruch auf die Theilnahme des übrigen Europa machen können, so änderte sich dies in dem Maasse, wie die zunehmende Bildung und die im Auslande gemachten Erfahrungen Früchte zu tragen begannen. Zunächst freilich fuhr der grössere Theil des Publicums fort, das Triviale dem Gediegenen vorzuziehen; Krakau wenigstens stand, trotz seiner vielen tüchtigen Musiker und gebildeten Dilettanten, in musikalischer Beziehung hinter einer deutschen Kleinstadt zurück. In Warschau, wo die musikalischen Hülfsmittel reichlicher vorhanden waren, lagen die Dinge etwas günstiger; doch begegnen wir bis 1815 den Klagen, dass in den Concerten das Virtuosenthum herrsche, ernste Musik dagegen vernachlässigt werde und man eine Symphonie selten vollständig zu hören bekomme. Um diesen Uebelständen abzuhelfen, bildete sich 1818 eine aus 150 Mitgliedern bestehende Concertgesellschaft, welche jede Woche ein Concert veranstaltete, dessen Programm eine neue (unverkürzt gespielte) Symphonie, eine Ouvertüre, ein Concert, eine Arie und ein Finale enthielt, und Namen wie Beethoven, Haydn, Mozart, Cherubini, Spohr, Méhul, Romberg u. a. aufwies. Sonderbarer Weise theilten sich in die Leitung dieser Concerte nicht weniger als sieben Dirigenten: Lessel, Lentz, Würfel, Haase, Javůrek, Stolpe und Peschke, sämmtlich tüchtige Musiker. Das Orchester bestand theilweise aus Dilettanten, von denen die meisten an den Streichinstrumenten thätig waren. An guten Solisten scheint es nicht gemangelt zu haben. Um nur ein Instrument zu erwähnen, so konnte man sich des Besitzes von vier vortrefflichen Pianistinnen rühmen, deren eine die schwierigsten Compositionen von Beethoven, Field, Ries und Dussek mit staunenswerther Leichtigkeit bewältigte.

Ein weiteres Symptom der Hebung des Musikgeschmackes war die Veranstaltung eines Cyklus von vierundzwanzig am Sonntag von 12—2 Uhr stattfindenden Matinéen im Winter 1818—1819 durch Carl Arnold, für welche sich der höhere Adel lebhaft interessirte. Der Concertgeber, der sich zu seiner Zeit als Clavierspieler und Componist in Deutschland, Russland und Polen eines guten Rufes erfreute, spielte in jeder Matinée ein neues Clavierconcert eines anerkannten Meisters, gelegentlich auch seiner Composition, unter Mitwirkung eines von dem Concertmeister und Lehrer am Conservatorium Bielawski geleiteten Streichquartetts. Auch dann, als Arnold nach einiger Zeit Warschau verliess, fehlte es dort keineswegs an guten Clavierspielern. Von den noch in Chopin's Zeit reichenden Warschauer Musikern ist zunächst Wenzel W. Würfel[1]) zu erwähnen, einer der Lehrer am Conservatorium, von 1815—1824 in Warschau wirkend, später als Dirigent des Kärnthnerthor-Theaters in in Wien, welcher als Virtuos und Componist häufig mit Ehren in der Oeffentlichkeit erschien. Unter den Lehrern des Conservatoriums finden wir übrigens noch andere, deren Namen über die Mauern Warschaus, ja über die Grenzen Polens hinaus bekannt waren; so den Clavierspieler und Componisten Franz Lessel, den Lieblingsschüler Haydn's; ferner den durch sein bewegtes Leben merkwürdigen Heinrich Gerhard Lentz, der, in Cöln geboren und aufgewachsen, 1784 nach Paris kam, im dortigen *Concert spirituel* mit Erfolg ein Concert seiner Composition spielte, sich eine Stellung als Componist und Lehrer machte; 1791 nach London ging, wo er zu Clementi und Haydn in freundschaftlichen Beziehungen stand und in Salomon's Concerten seine Compositionen zur Aufführung brachte; 1795 nach Deutschland zurückkehrte und in der Umgebung des Prinzen Louis Ferdinand von Preussen verweilte, bis Dussek an seine Stelle trat, und endlich sein Wanderleben in Warschau beschloss, wo er Unterricht gab, eine Clavierfabrik errichtete, Lehrer des

[1]) Wenzel Wilhelm Würfel, in den meisten Wörterbüchern Wilhelm Würfel genannt (Ausnahmen: E. Bernsdorf und Dr. Hugo Riemann's „Opernhandbuch"). Der Warschauer Correspondent einer deutschen Musikzeitung nennt ihn Wacław (d. h. Wenceslaus oder Wenzel) Würfel. In Whistling's „Handbuch der musikalischen Literatur" sind seine Vornamen nur durch die Anfangsbuchstaben W. W. angedeutet.

Orgelspiels am Conservatorium wurde, sich zweimal verheirathete und 1839 starb.

Von den übrigen Lehrern des Conservatoriums ist nur der bereits genannte C. E. Soliva bemerkenswerth. Von seinen Werken ist die Oper „La testa di bronzo" das bekannteste, richtigter gesagt, war es, denn heute kennt sie wohl Keiner mehr. Der vorlaute, seichte Schwätzer Stendhal, *rectius* Marie Henri Beyle, hörte sie 1816 in Mailand bei ihrer ersten Aufführung, und war anfangs ungewiss, ob sich der Componist hier als Nachahmer Mozart's oder als selbständig schaffend zeige; schliesslich aber gelangte er zur Ueberzeugung „dass die Oper warmes dramatisches Leben und Krafteffecte enthalte, die dem Stil Mozart's nicht eigen sind, wenn sich auch Soliva, als jugendlicher und für Mozart begeisterter Künstler, die Tonfarbengebung des Meisters bis zu einem gewissen Grade angeeignet habe." Beyle's weitere Bemerkungen sind zu albern, um citirt zu werden. Wie es sich auch mit seinen rein literarischen Verdiensten und seiner Erfindungskunst verhalten möge, so stimme ich doch jedenfalls mit Berlioz überein, der bezüglich Beyle's „Vie de Rossini" bemerkt, das Buch enthalte „les plus irritantes stupidités sur la musique, dont il croyait avoir le secret." Nicht minder vernichtend lautet das Urtheil des Musikschriftstellers Lavoix fils, der Beyle zwar einen „écrivain d'esprit" nennt, aber einen „fanfaron d'ignorance en musique". Ich gehe noch einen Schritt weiter und nenne ihn einen unwissenden Prahler, möge er von Musik oder von der Kunst überhaupt sprechen, und diejenige Art *esprit*, die sich in seinen Kunstkritiken breit macht, würde noch allgemeiner sein, als sie unglücklicherweise schon ist, wenn sich noch mehr Leute fänden, die ihn an Dünkel und Anmaassung erreichten. Der Leser möge diese Abschweifung entschuldigen, welche nur den Zweck hatte, einen Faselhans an den Pranger zu stellen, und zu zeigen, auf welch armselige Hülfsmittel der Biograph nicht selten angewiesen ist. Zuverlässiger erscheint ein anderer Zeuge, der über Soliva's Wirksamkeit in Warschau berichtet; dieser tadelt des italienischen Meisters Drill-Methode beim Gesangunterricht und behauptet, als Componist zeige er mehr Kunst im Combiniren als im Erfinden; ferner, dass er mit den Partituren der besten Componisten aller Zeiten vertraut, und als Begleiter am Clavier sehr gewandt sei.

Da Elsner, Zywny und der Pianist Javůrek dem Leser schon bekannt sind, so will ich nur noch auf einen der älteren Warschauer Musiker hinweisen: Carl Kurpiński, den begabtesten und einflussreichsten der polnischen Componisten jener Zeit. Kurpiński kam 1810 nach Warschau, wurde als zweiter Capellmeister an der nationalen Oper angestellt, rückte später zur Stelle des ersten Capellmeisters auf, und erhielt schliesslich den Titel „Maître de chapelle de la cour de Varsovie", den Stanislaus-Orden etc. Er hatte sich durch eifriges Studium Mozart's gebildet, und fing 1811 an, für das Theater zu schreiben. Ausser einer Anzahl Messen, Symphonien etc. hat er vierundzwanzig Opern geschrieben, auch mehrere theoretische Werke und eine historische Skizze der polnischen Oper veröffentlicht. Er war von Natur hochbegabt; neben künstlerischer Feinfühligkeit und Energie besass er eine ungemeine Leichtigkeit im Produciren. Chopin hat seinem hervorragenden Landsmanne eine Huldigung erwiesen, indem er in seiner *Grande Fantaisie sur des airs polonais*, Opus 13 ein Thema von Kurpiński verwendete.

Die Namen zweier jüngerer Künstler, beide im Jahre 1800 geboren, mögen das Bild des Warschauer Musiklebens vervollständigen: Moritz Ernemann, ein Schüler von L. Berger, dem Clavierlehrer Mendelssohn's, ist in Polen und Deutschland mit Erfolg aufgetreten, und galt für einen, wenn nicht glänzenden, so doch technisch fertigen und verständnissvollen Clavierspieler. Von einem völlig andern Stoffe war Joseph Christoph Kessler. Nachdem dieser in Wien Philosophie studirt, und im Hause des Grafen Potocki zu Lemberg seine berühmten Etüden Opus 20 geschrieben hatte — sie erschienen in Wien und später in Paris, wurden von Kalkbrenner in seiner Clavierschule sowie von Fétis und Moscheles in ihrer „Méthode des Méthodes" citirt, theilweise auch von Liszt in seinen Concerten vorgetragen — versuchte er 1829 sein Glück in Warschau. Schumann meinte (1835), dass Kessler das Zeug dazu habe, etwas Grosses zu vollbringen, und war immer in Erwartung dessen, was er noch vollenden werde; seine Etüden mögen hier und da trocken klingen, aber er sei doch sicherlich „ein Mann von Geist und sogar poetischem Geist". Kessler hat seine vierundzwanzig Praeludien Opus 31 Chopin gewidmet, und dieser ihm seine vierundzwanzig Praeludien Opus 28 (deutsche Ausgabe).

Aus alle diesem geht hervor, dass Warschau zu Chopin's Zeit nichts weniger als eine musikalische Wüstenei war, wenn auch weder die Orchestermusik noch die Oper den höchsten Ansprüchen genügen konnte. Von der letzteren wurde sogar 1822 behauptet, sie gehe zurück; nachdem aber die Früchte der Studien des Conservatoriums Zeit gehabt hatten, zu reifen, eröffneten sich nach dieser Seite hin freundlichere Aussichten. Die stark in Verfall gekommene Kirchenmusik erhielt ihren Antheil an der Sorgfalt, mit welcher man seit Beginn des Jahrhunderts die Kunst zu pflegen begonnen hatte. Den besten Gesang hörte man in der Piaristen- und in der Universitätskirche. In der ersteren wurden vorzugsweise Haydn's Messen gesungen und zwar von einem aus Dilettanten bestehenden, durch Mitglieder der Oper verstärkten Chor. In der Universitätskirche bestand der Chor aus Studenten und Professoren; der Dirigent war Elsner. Rechnen wir zu diesen beiden noch eine Anzahl kleinerer, in verschiedenen Kirchen Warschaus thätiger Gesangvereine, so kann nicht zweifelhaft sein, dass die dortige Musik während der ersten dreissig Jahre dieses Jahrhunderts bedeutend fortgeschritten ist, und dass Polen, ohne die unglückliche Insurrection des Jahres 1830, durch nationale Schöpfungen zu einer geachteten Stellung unter den Musikmächten Europas gelangt sein würde, während es sich jetzt nur einzelner Künstler von grösserer oder geringerer Fähigkeit und Originalität rühmen kann. Die musikalischen Feierlichkeiten, zu denen der Tod des Kaisers Alexander I. im Jahre 1826 Anlass gab, lassen mit einiger Sicherheit auf die musikalische Leistungsfähigkeit Warschaus schliessen. An einem Tage kam in der Kathedrale ein Requiem von Kozłowski, einem damals in Petersburg lebenden polnischen Componisten (geboren 1757, gestorben 1831) mit Einlagen von anderen Componisten unter Mitwirkung von zweihundert Sängern und Instrumentisten und unter Leitung Soliva's zur Aufführung. An einem andern Tage wurde in derselben Kirche von zweihundertfünfzig Ausführenden, ebenfalls unter Soliva's Leitung, Mozart's Requiem aufgeführt, mit Instrumentation von Kurpiński (Piccolos, Flöten, Oboen, Clarinetten und Hörner zum *Dies irae* und *Sanctus*; Harfen zum *Hostias* und *Benedictus*, und die Blechinstrumente einer Militärcapelle zum Schlusschor!!!). In der Lutherischen Kirche endlich

fand eine Aufführung von Elsner's Requiem für Männerchor, Violoncelle, Fagotte, Hörner, Trompeten, Posaunen und Pauken statt.

Hiermit glaube ich den Leser mit den musikalischen Verhältnissen, in denen sich Chopin bewegte, hinlänglich bekannt gemacht zu haben, und nehme den Faden der Erzählung dort wieder auf, wo ich ihn hatte fallen lassen, um sie von nun an, wenigstens auf längere Zeit, ohne Unterbrechung weiter zu führen.

Sechstes Capitel.

1828 — 1829.

Vierzehn Tage in Berlin (vom 14. bis 28. September 1828). — Rückkehr über Züllichau und Posen (Fürst Radziwiłł) nach Warschau. — Dortige Thätigkeit während des folgenden Winters und Frühlings. — Häusliches Leben, Gesellschaft, Vorbereitungen zu einer Reise nach Wien.

Chopin war jetzt zu dem wichtigen Zeitpunkt gelangt, wo auf die Lehrjahre die Wanderjahre zu folgen pflegen. Damit verändert sich aber auch der Standpunkt des Biographen; denn wenn uns bisher die zur Entwickelung unseres Helden mitwirkenden Factoren vorwiegend beschäftigten, so werden es von nun an seine eigenen Erfahrungen, Handlungen und Aeusserungen thun. Auch steht uns von nun an reicheres und zuverlässigeres biographisches Material zur Verfügung, darunter als das wichtigste, bis zu Chopin's Ankunft in Paris, seine von Karasowski veröffentlichten Briefe. Da indessen diese, zwar als chronistischer Spiegel der Handlungen und Empfindungen des Schreibers, nicht aber, wie die Briefe Mendelssohn's und Berlioz', als literarische Produkte werthvoll sind, so werde ich mich darauf beschränken, nur das Charakteristische aus ihnen wiederzugeben.

Chopin's lang geplante und ersehnte Reise nach Berlin kam so zu Stande: im Jahre 1828 forderte Friedrich Wilhelm III. die Mitglieder der Berliner Universität auf, die bedeutendsten auswärtigen Naturforscher zu einer unter dem Vorsitz Alexander von Humboldt's abzuhaltenden Versammlung einzuladen. Zu

den eingeladenen Gelehrten gehörte auch Nicolaus Chopin's Freund, Dr. Jarocki, Professor der Zoologie an der Warschauer Universität, der in Berlin studirt und promovirt hatte. Die für einen jungen Künstler vortheilhafte Gelegenheit, in angenehmer Gesellschaft eines der wichtigsten Bildungs-Centren Europas zu besuchen — denn der Professor hatte die Einladung angenommen und sich bereit erklärt, den Sohn des Freundes unter seinen Schutz zu nehmen — diese Gelegenheit durfte man mit nichten vorüber gehen lassen. Mit welchen Empfindungen, mit welcher Fülle jugendlicher Hoffnungen und Erwartungen Chopin dieser Reise entgegensah, geht aus einem seiner Briefe an Titus Woyciechowski (9. September 1828) hervor, wo er u. a. schreibt, er sei wie verrückt, und dies mit den Worten erklärt „denn ich werde noch heute nach Berlin abreisen". Ein öffentliches Auftreten als Clavierspieler oder Componist lag nicht in seinem Plan; sein Hauptwunsch war, die musikalischen Notabilitäten Berlins kennen zu lernen und einmal wirklich gute Musik zu hören; mit besonderer Spannung sah er einer in Aussicht gestellten Aufführung des „Ferdinand Cortez" von Spontini entgegen.

Professor Jarocki und Chopin verliessen Warschau am 9. September 1828 und kamen nach einer fünftägigen Postfahrt in Berlin an, wo sie im Gasthaus „zum Kronprinzen" abstiegen. Hier hatte unser Freund die angenehme Ueberraschung, ein gutes Clavier vorzufinden, welches er während seines Aufenthalts täglich benutzte, zu seiner eigenen, wie zur grossen Befriedigung des von seinem Spiel entzückten Wirthes. Er machte sich Hoffnung, durch den Lehrer und Freund seines Reisegefährten, M. H. K. Lichtenstein, Professor der Zoologie und Director des zoologischen Museums, welcher Mitglied der Singakademie und mit deren Director Zelter befreundet war, mit den hervorragenden Musikern der preussischen Hauptstadt bekannt zu werden, und erwartete vom Fürsten Radziwiłł eine Empfehlung an den musikalischen Alleinherrscher Spontini, mit welchem Lichtenstein nicht auf gutem Fusse stand. In diesen Erwartungen sah sich Chopin jedoch getäuscht, und er musste sich begnügen, die „Sterne" von weitem zu betrachten. Bezüglich einer Aufführung der Singakademie, der er beiwohnte, berichtet er: „Spontini, Zelter und Felix Mendelssohn-Bartholdy

waren auch dort; ich habe aber keinen dieser Herren gesprochen, da ich es nicht für schicklich hielt, mich ihnen selber vorzustellen.“ Die Ursachen, dass die Dinge so wenig nach Chopin's Wunsch ausfielen, liegen nahe genug: Fürst Radziwiłł war bei Chopin's Ankunft nicht in Berlin, und wenn er, wie man erwartete, später eintraf, so kam er doch jedenfalls zu spät, um seinem jungen Landsmanne von Nutzen zu sein. Was Lichtenstein betrifft, so nahmen seine Pflichten als Secretär der Naturforscher-Versammlung alle seine Zeit in Anspruch; andernfalls wäre er in der Lage gewesen, seinen Reisegenossen mit vielen Musik-Celebritäten der Residenz in persönliche Berührung zu bringen, ihm auch mancherlei von seinem intimen Freunde Carl Maria von Weber zu berichten, welcher kaum zwei Jahre zuvor gestorben war. Diese Beziehungen zu Weber sind wahrscheinlich die Ursache des von Chopin angedeuteten Missverhältnisses zwischen Lichtenstein und Spontini gewesen. Endlich erzählt Chopin noch nebenbei, dass er dem Redacteur der „Berliner Musikzeitung“ vorgestellt worden sei und ein Paar Worte mit ihm gewechselt habe; dass dies A. B. Marx gewesen, erwähnt er nicht — der später so berühmt gewordene Theoretiker stand eben damals noch im Anfang seiner Laufbahn.

Auffallenderweise suchen wir in Chopin's Berliner Briefen vergebens den Namen Ludwig Berger; wohl mag er auch diesen, sowie Bernhard Klein, Rungenhagen, die Brüder Ganz u. a. gemeint haben, wenn er von den „hervorragenden Musikern“ Berlins spricht, doch sollte man denken, dass der Schüler Clementi's, der Genosse A. Klengel's, der Freund Steibelt's, Field's und Crotch's, der Lehrer Mendelssohn's und W. Taubert's einen jungen Pianisten besonders interessirt haben müsste. Berger's Compositionen können Chopin nicht unbekannt gewesen sein, überdies muss er von seinem Warschauer Collegen Ernemann mancherlei über ihn gehört haben. Sei dem, wie ihm wolle, gewiss ist, dass sich die Hoffnung unseres Reisenden, gute Musik zu hören, besser erfüllte als die auf persönliche Bekanntschaft mit musikalischen Berühmtheiten, für enthusiastische Naturen nur zu häufig eine Quelle der Enttäuschung. Vor seiner Abreise von Warschau hatte Chopin geschrieben: „Es bedeutet viel, eine wirklich gute Oper zu hören, wäre es auch nur ein einziges Mal; man bekommt dadurch einen Begriff von einer vollkommenen

Darstellung.“ Obwohl die berühmtesten Mitglieder der Berliner Oper beurlaubt waren, gewährten ihm doch Spontini's „Ferdinand Cortez“, Cimarosa's „Heimliche Ehe“, Onslow's „Hausirer“ und Winter's „Unterbrochenes Opferfest“ einen grossen Genuss. Freilich waren einige „aber“ dabei, welche, wie er meint, erst Paris ganz zum Schweigen bringen würde; ja, die eine seiner beiden Lieblings-Sängerinnen, Fräulein von Schätzel, (die andere war Signora Tibaldi) erinnerte ihn mit ihren mangelhaften chromatischen Scalen sogar an Warschau. Mehr als alles Andere entzückte ihn übrigens Händel's „Cäcilien-Ode“, die er in der Singakademie hörte, und von der er sagt, sie komme seinem Ideal erhabener Musik so nahe als möglich. Weiter schreibt er: „Morgen wird der ‚Freischütz‘ aufgeführt und damit einer meiner heissesten Wünsche erfüllt; ich werde dann in der Lage sein, einen Vergleich zwischen den hiesigen und unsern heimischen Sängern anzustellen.“ Der „Freischütz“ war 1826 zum ersten Mal in Warschau aufgeführt worden, mithin kannte ihn Chopin schon; die übrigen Opern, welche er in Berlin hörte, sind ihm entweder neu gewesen oder er hat sie nicht als die richtigen Prüfsteine betrachtet.

Die Musik und was mit ihr zusammenhängt, namentlich Musikalienhandlungen und Clavierfabriken, fesselten Chopin's Aufmerksamkeit fast ausschliesslich. Eine Einladung, den Sitzungen der Naturforscher-Versammlung beizuwohnen, lehnt er dankend ab: „Ich würde wenig oder gar nichts von diesen Verhandlungen profitiren, weil ich zu wenig vom Gelehrten an mir habe, und überdies könnten die Herren Fachmänner von mir, dem Laien, denken: „Wie kommt Saul unter die Propheten?“ Von der königlichen Bibliothek, wohin ihn Professor Jarocki führte, weiss er nichts weiter zu sagen, als „dass sie sehr gross sei, aber wenig musikalische Werke enthalte, und bei einem Besuche des zoologischen Museums empfindet er nur Langeweile und Sehnsucht nach der Schlesinger'schen Musikalienhandlung, damals das best-assortirte und in Verlags-Angelegenheiten regsamste Geschäft der Stadt. Er fühlt dabei selbst, wie Manches er vernachlässigt, was ein Mann von Bildung schätzen sollte, und spricht die Besorgniss aus, sein Vater werde ihm wegen seiner Einseitigkeit Vorwürfe machen. Zu seiner Entschuldigung sagt er: „Ich bin zu meiner musikalischen Ausbildung nach Berlin

gekommen, und folglich muss mich die Schlesinger'sche Handlung mit ihrem reichen Vorrath der bedeutendsten Werke von Componisten der verschiedensten Länder und Zeiten mehr interessiren, als alle anderen Sammlungen." Die Kraft dieses Arguments wird durch das von ihm Hinzugefügte nicht verstärkt: „Der Gedanke, dass auch ich einmal bei Schlesinger zu finden sein werde, ist mir sehr erfreulich; auch ist es für einen jungen Mann stets nützlich, Vieles zu kennen, da von Allem etwas zu lernen ist."

Nach Karasowski, der ohne Zweifel getreulich berichtet, was er gehört hat, war Chopin in allen Wissenschaften, mit denen er sich am Lyceum beschäftigt hatte, so wohl bewandert, dass Jeder von seinen Kenntnissen erstaunt war und ihm eine glänzende Zukunft voraussagte. Ich fürchte, dass die einzigen, diese Behauptung stützenden Autoritäten Chopin's Eltern, Schwestern und in diesem Falle ebenso urtheilslos bewundernde Freunde gewesen sind, welche den Genius bereits spüren, wo er der kalten, gefühllosen Welt ausserhalb dieses sympathischen Kreises verborgen ist. Damit will ich jene liebenswürdige Schwäche nicht tadeln, ohne welche Liebe, Freundschaft, mit einem Worte alle Glückseligkeit beinahe unmöglich wären; nur ist sie bedenklich für einen Biographen, der seinen Helden darstellen soll, wie er ist, und nicht, wie er Diesem oder Jenem scheint. Es sei von vornherein zugegeben, dass Chopin im Lyceum zu den besseren Schülern gehört hat, wie es bei einem scharfsinnigen Knaben, der noch überdies in der Häuslichkeit Hülfe und Anregung fand (diese wesentliche Bedingung eines erfolgreichen Unterrichts) kaum anders sein konnte; aber von da bis zu einem Alles umfassenden Geiste ist noch ein gewaltiger Schritt. Wo Genie ist, da ist auch Neigung. Obschon nun Chopin als Schüler die ihm gestellten Aufgaben befriedigend löste — wir haben gesehen, dass auch dies mit dem Wegfallen einer äusseren Pression aufhörte — so hat er doch später den Wissenschaften gleichgültig gegenüber gestanden. Die ihm zu Theil gewordene Anleitung zu einer vielseitigen Geistesbildung zeigte sich gänzlich unvermögend, den Gelehrten oder Denker in ihm zu wecken. Dafür war seine Natur, wie es scheint, ein besonders ungünstiger Boden, auf dem übrigens bereits eine Saat aufgeschossen war, welche in ihrer Ueppigkeit alles Uebrige

ausschloss oder nur zu zwergenhafter Entwickelung kommen liess. Dies ist sowohl durch Chopin's Briefe bewiesen, wie auch durch das, was seine Freunde von seinen Liebhabereien und seiner Unterhaltung berichten. Auch der folgende Passus aus einem kurz vor seiner Abreise nach Berlin geschriebenen Briefe kann als Beleg dienen. Jędrzejewicz, späterer Schwager Chopin's, damals in Paris, machte dort die Bekanntschaft des polnischen Musikers Sowiński. Sobald dieser von seinem begabten Kunstgenossen in Warschau hörte, ersuchte er ihn, in seiner Eigenschaft als Mitredacteur (neben Fétis) der *Revue musicale* (als solcher wird Sowiński in dem erwähnten Briefe bezeichnet, doch ist er wahrscheinlich nur ein gewöhnlicher Mitarbeiter des Blattes gewesen), um einen Bericht über den Zustand der Musik in Polen sowie um biographische Notizen über die bedeutendsten dortigen Virtuosen und Componisten. Darauf bezüglich sagt Chopin in seiner Antwort: „Alles dieses sind Dinge, mit denen ich nichts zu thun zu haben wünsche. Ich werde ihm von Berlin aus schreiben, dass dies nicht meine Sache ist, und dass ich namentlich auch nicht zu beurtheilen vermag, was sich für ein Pariser Blatt, welches nur gereifte und competente Meinungsäusserungen veröffentlichen darf, eignen könnte." Wie viel hiervon auf Rechnung der Selbsterkenntniss, der Bescheidenheit oder der Abneigung kommt, möge der Leser entscheiden, welcher übrigens ohne Zweifel lächeln wird über die Unschuld des Jünglings, der sich einbildete, dass die Pariser Blätter, oder die Zeitungen überhaupt sich durch Reife und Competenz des Urtheils auszeichneten.

Zur Zeit seines Besuches in Berlin war Chopin ein lebhafter Jüngling von guter Erziehung und feinen Manieren, sich des Lebens und seiner buntscheckigen Aussenseite erfreuend, aber noch völlig unkundig der tieferen Wahrheiten, der unermesslichen Fülle der Freude und der Trauer, der Liebe und des Hasses, welche seinen Untergrund bildet. Obschon der jugendliche, ja knabenhafte Ton seiner damaligen und auch noch späteren Briefe ihn jünger erscheinen lassen als er war, so zeigen doch seine kritischen und witzigen Betrachtungen über das, was um ihn herum vorging, deutlich genug, dass er eine mehr als gewöhnliche Beobachtungsgabe besessen hat; diese war jedoch bei ihm mehr auf Kleidung, Manieren und äussere Eigenthüm-

lichkeiten, als auf die hinter diesen Dingen verborgenen wesentlichen Eigenschaften des Objects gerichtet. Sein Witz neigte entschieden zur Satire und zum Carikiren. Er beachtet bei seiner Ankunft die wohlthuende Ordnung und Reinlichkeit der von der Natur so wenig begünstigten Umgebung Berlins, findet die Stadt selbst zu gross für die Zahl ihrer Einwohner, deren sie das Doppelte enthalten könnte, erfreut sich an dem schönen, grossartigen Schloss, an den breiten, wohlgebauten Strassen, an den malerischen Brücken, und beglückwünscht sich und seinen Reisegefährten, dass sie nicht in der breiten aber menschenleeren französischen Strasse wohnen, denn er liebt das Leben und die Gesellschaft. Ob er mit Pope das Studium des Menschen für das der Menschheit angemessenste hielt oder nicht, jedenfalls hielt er es für das anziehendste. Die Passagiere im Postwagen waren für ihn eben so viele Personen einer Komödie. Ein Advocat, der sich durch derbe Scherze hervorzuthun suchte, ein Landwirth, dem seine Reisen einen Firniss von Bildung gegeben hatten, eine deutsche Sappho, welche durch einen Strom prätenziöser und zugleich lächerlicher Klagen die Luft erschütterte — was diese unbezahlten Schauspieler ihm unbewusst vorführten, genoss er mit aller der Würze, welche das Gefühl der Ueberlegenheit mit sich bringt. Welch tragikomische Einrichtung ist es doch, dass in dieser Welt Jeder über Jeden zu lachen geneigt ist! Die Mitglieder der Naturforscher-Versammlung waren für Chopin eine beständige Zielscheibe seines Witzes; unter ihnen fand er so curiose und verschieden geartete Exemplare, dass er der Lust nicht widerstehen konnte, sie zu portraitiren und zu klassificiren. Bezüglich der von ihm schon nach Hause gesandten Zeichnungen schliesst er einen seiner Briefe mit den Worten: „Die Zahl der Caricaturen ist im Zunehmen begriffen.“ Nur einer scheint unter diesen gelehrten Herren gewesen zu sein, der ihm ein Gefühl der Achtung und Bewunderung einflösste: Alexander von Humboldt, den er bei Lichtenstein traf. Seine Bemerkung über den berühmten Gelehrten, das Werthvollste aus seinen drei Berliner Briefen, lautet: „Er ist von mittlerer Grösse, seine Züge können nicht schön genannt werden; aber die etwas vortretende, breite und wohlgewölbte Stirn, sowie das tiefe, forschende Auge kündigen den allumfassenden Geist an, welcher diesen so menschen-

freundlichen wie vielgereisten Gelehrten bewegt. Humboldt sprach französisch und dies so geläufig wie seine Muttersprache."

Ein Hauptereigniss während Chopin's Anwesenheit in Berlin war nach seiner eigenen Aussage sein zweites Festmahl mit den Naturforschern, kurz vor dem Schluss der Versammlung, bei dem es sehr lebhaft und heiter herging: „Man sang eine Menge Gelegenheitslieder" berichtet er „in welche Jeder mehr oder minder eifrig einstimmte. Zelter dirigirte; er hatte als Zeichen seiner musikalischen Würde einen grossen vergoldeten Pokal auf rothem Untergestell vor sich, der ihm besonderes Vergnügen zu machen schien. An diesem Tage war das Essen bedeutend besser als sonst: die Leute behaupten, die Naturforscher hätten sich in ihren Sitzungen speciell mit der Veredelung des Roastbeef, der Saucen, Suppen etc. beschäftigt." Goethe sagt einmal von den Berlinern: „Es lebt, wie ich an Allem merke, in Berlin ein so verwegener Menschenschlag beisammen, dass man mit Delicatesse nicht weit reicht, sondern dass man Haare auf den Zähnen haben und mitunter etwas grob sein muss, um sich über Wasser zu halten." Ein solches Urtheil bereitet uns auf Mancherlei vor, jedoch nicht auf das, was Chopin auszusprechen wagt: „Marylski [einer seiner Warschauer Freunde] hat nicht den leisesten Schatten von Geschmack, wenn er behauptet, die Berliner Damen wüssten sich zu kleiden; sie staffiren sich aus, das ist wahr, aber es ist schade um die kostbaren Stoffe, die für solche Puppen zugeschnitten sind." O, Blasphemie!

Nach einem vierzehntägigen Aufenthalt in der preussischen Hauptstadt reisten Professor Jarocki und Chopin am 28. September 1828 heimwärts; sie gingen jedoch nicht direct nach Warschau, sondern unterbrachen ihre Reise in Posen, wo sie auf Einladung des Erzbischof Wolicki zwei Tage verweilten. Einen grossen Theil dieser Zeit verbrachte Chopin beim Fürsten Radziwiłł, wo er improvisirte und Sonaten von Mozart, Beethoven und Hummel vortrug, theils allein, theils mit dem Capellmeister Klingohr. Am 6. October langten die Reisenden in Warschau an, wohin sich Chopin so sehr gesehnt hatte, dass er dem Professor keine Ruhe gelassen, bis derselbe auf der letzten Station Extrapost genommen hatte.

Zuvor war ihnen noch ein kleines Abenteuer begegnet. Auf der Station Züllichau zwischen Frankfurt an der Oder und

Posen hörten sie vom Postmeister, dass sie eine Stunde auf frische Pferde zu warten hätten — eine nichts weniger als erfreuliche Aussicht. Das Beste, was unsere beiden Reisenden unter diesen Umständen thun konnten, war, einen Gang durch das Städtchen zu machen, wenn auch dasselbe nichts Reizvolles an sich hatte, und die Erinnerung an eine 1759 dort geschlagene Schlacht zwischen Russen und Preussen nicht genügend war, dem Orte in ihren Augen Bedeutung zu verleihen. Noch misslicher wurde die Lage, als bei der Rückkehr zum Posthause von den Pferden noch keine Spur zu entdecken war. Professor Jarocki suchte sich durch Speise und Trank zu trösten, Chopin aber spähte ängstlich nach einem wirksameren Schutz gegen die Langeweile aus. Schliesslich entdeckte er in einem Nebenzimmer ein altes Clavier von wenig versprechendem Aeusseren, dessen Klang jedoch besser war als sein Ansehen und das sogar in leidlicher Stimmung stand. Natürlich besann er sich nicht lange, setzte sich an das Instrument, um sofort eine Improvisation über polnische Volkslieder loszulassen. Einer der Mitreisenden, ein Deutscher und eingefleischter Raucher, folgte ihm, durch die Klänge angelockt, in das Musikzimmer und war bald so gefesselt, dass er sogar seine Pfeife vergass. Nach und nach stellten sich auch die übrigen Passagiere, der Postmeister, sein stattliches Weib und seine niedlichen Töchter ein, und Alles lauschte athemlos, bis plötzlich eine Stentorstimme an der Thür erschallte: „Die Pferde sind angespannt!“ Der Postmeister, über die unzeitige Mahnung verdrossen, bat Chopin, weiter zu spielen, dieser aber meinte, man habe schon zu lange auf die Abfahrt warten müssen; darauf hin allgemeine Aufregung: die Herrin des Hauses bat und schmeichelte, die jungen Damen unterstützten sie dabei durch verschämte aber ausdrucksvolle Blicke; alle übrigen Zuhörer bedrängten den jungen Künstler mit Bitten und der Postmeister erklärte sich sogar erbötig, Extra-Postpferde zu stellen, wenn er noch weiter musiciren wolle. Wer hätte einem solchen Ansturm widerstehen können? Chopin setzte sich wieder an's Clavier und phantasirte weiter. Als er geendet hatte, erschien ein Diener mit Wein, der Postmeister brachte ein Hoch aus auf den „Liebling der Polyhymnia“ und einer der Zuhörer, ein älterer Musiker, machte seinen Gefühlen durch die Worte Luft: „Wenn Mozart Sie gehört hätte, würde er Ihnen

die Hand gedrückt und Bravo gesagt haben; ein so unbedeutender Mann, wie ich, darf sich dies nicht erlauben.“ Nachdem Chopin als Kehraus noch eine Mazurka gespielt hatte, nahm ihn der lange Postmeister in seine Arme, trug ihn bis zum Wagen — dessen Taschen inzwischen von den Damen mit Wein und Esswaaren gefüllt waren — und sagte ihm beim Abschied, er werde sein Lebelang mit Begeisterung an Friedrich Chopin denken.

Chopin selbst wird sich später ebenfalls mit Vergnügen des Züllichauer Posthauses erinnert haben und der Beifall der dortigen Naturkinder mag ihn mehr erfreut haben als mancher glänzende Erfolg in der grossen Welt. Die Frage, ob sich Alles genau so zugetragen habe, wie es oben erzählt worden, darf uns hier nicht weiter beschäftigen. Der Leser wird wissen, was man unter Mythen- und Legenden-Bilden versteht — nun, das Anekdoten-Bilden ist ein Process ähnlicher Art, ein Vermehrungs- und Erweiterungs-Process, von jenen nur darin verschieden, dass dort ein ganzes Volk, hier einzelne Individuen thätig sind. Ein Samenkorn von Thatsachen fällt auf den fruchtbaren Boden der dichterischen Einbildungskraft, und beginnt alsbald sich zu entfalten, zu spriessen, zur Blume, zum Strauch, zum Baume heran zu wachsen. Indessen giebt es wohlgebildete Pflanzen und Missbildungen — die obige Anekdote darf zur ersteren Art gerechnet werden. Als ein Specimen der letzteren könnte folgende von Sikorski und Anderen erzählte Anekdote angeführt werden, wiederum ein Beleg für Chopin's Anlage und Liebe zum Improvisiren. In diesem Falle ist das Samenkorn von Thatsache, dass Chopin, als er eines Sonntags in der Wizytek-Kirche die Orgel spielte und einige Themata aus der soeben gesungenen Messe verarbeitete, sich so in seine Gedanken vertiefte, dass er seine Umgebung völlig vergass und nicht einmal den Geistlichen hörte, der schon zum zweiten Mal sein „Per omnia saecula saeculorum“ gesungen hatte. Diese charakteristische und amusante Künstler-Anekdote ist nach meinem Geschmacke abgeschwächt durch die Zuthat eines Chores, der sich um den Organisten sammelt und, wie dieser, Zeit und Ort vergisst, bis die Superiorin den Sakristan sendet, um die Musik-Enthusiasten an der Orgel daran zu erinnern, dass der Priester und Ministrant mit Ungeduld den Schluss der Musik erwarten etc. Die Verbreiter derartiger Anekdoten werden ihr

Publicum finden, so lange das „Mundus vult decipi" gültig bleibt; doch sollten sie nicht zu sicher auf die Gläubigkeit ihrer Zuhörer rechnen und des Wortes gedenken: „Man merkt die Absicht und ist verstimmt."

Am 6. October kehrte Chopin, wie schon erwähnt, nach Warschau zurück. Nach einem seiner Briefe an Titus Woyciechowski vom 27. December 1828 war er um diese Zeit mit Componiren beschäftigt und ging viel in Gesellschaft. Das Rondeau à la Krakowiak, Opus 14 war ganz, und das Trio Opus 8 nahezu vollendet. Ein Tag, an dem er nichts geschaffen, galt ihm als ein verlorener; ein Leidensgenosse des Kaisers Titus, klagt er: „Während der letzten Woche habe ich nichts componirt, was vor Gott oder vor den Menschen bestehen könnte" und fährt fort: „Ich renne von Ananias zu Kaiphas; heute Abend soll ich bei Frau Wizegorod sein, und von dort fahre ich zu einer musikalischen Soirée bei Fräulein Kicka. Du weisst, was es für ein Vergnügen ist, improvisiren zu müssen, wenn man sich ermüdet fühlt. Ich habe nicht oft so glückliche Gedanken, wie sie mir in die Finger kommen, wenn du dabei bist. Und dann noch die miserabeln Instrumente!" Von dem Arbeitszimmer, welches ihm die Eltern eingerichtet haben, schreibt er in demselben Briefe: „Von der Hausthür führt eine Treppe direct zu mir; oben werde ich in Gesellschaft eines alten Schreibtisches für mich hausen können" — und an dasselbe Zimmer scheint er zu denken, wenn er zwei Jahre später aus Wien seinem Freunde Johann Matuszyński schreibt: „Wenn sich Deine früheren Collegen, z. B. Rostkowski, Schuch, Freyer, Kyjewski, Hube etc. zu fröhlicher Unterhaltung in meinem Zimmer versammeln, so stellt Euch vor, ich lachte und scherzte mit Euch." Ein anmuthiges Genrebild von Chopin's häuslichem Leben finden wir in einem seiner Wiener Briefe (1. December 1830), wo er bezüglich soeben eingetroffener Nachrichten aus der Heimath schreibt: „Die Freude war allgemein, denn auch Titus hatte Briefe von zu Hause erhalten. Ich danke Celiński für die Einlage, welche mir die lebhafteste Erinnerung an die Zeit erweckte, wo ich noch bei euch war. Ich glaubte mich am Clavier zu sehen, und mir gegenüber Celiński, auf Zywny schauend, der gerade Linowski mit einer Prise Tabak regalirte. Nur Matuszyński fehlte, um die Gruppe zu vervollständigen.

Die hier erwähnten Namen veranlassen uns, dem Kreise der jüngeren Freunde Chopin's etwas näher zu treten. Viele der Genannten waren zweifellos seine Freunde im engeren Sinne des Wortes, so Celiński, Hube, Eustachius Marylski und Franz Maciejowski (ein Neffe des früher erwähnten Professors Wacław Maciejowski), die alle wiederholt in Chopin's Correspondenz genannt sind, von denen ich übrigens aber nichts zu berichten wüsste. Auch von Dziewanowski, der in einem von Karasowski citirten Briefe als Chopin's Freund figurirt, habe ich nichts Näheres in Erfahrung gebracht. Von zwei anderen seiner Freunde, Stanislaus Koźmian und Wilhelm Kolberg, wissen wir wenigstens, dass der erstere noch vor einigen Jahren in Posen lebte, wo er Präsident des wissenschaftlichen Vereins war, und dass der letztere, an den die frühesten uns bekannten Briefe Chopin's adressirt sind, im Besitz verschiedener Aemter und Titel (darunter der eines Staatsrathes) am 4. Juni 1877 gestorben ist. Welcher Art die Einwirkung dieser Freunde auf den Menschen Chopin auch gewesen sein mag, jedenfalls darf man annehmen, dass sie geringer gewesen, als die Stephen Witwicki's und Dominic Magnuszewski's auf den Künstler; denn diese beiden, an der polnischen Literatur-Entwickelung stark betheiligten Dichter brachten den jugendlichen Musiker in engste Beziehung zu den Bestrebungen der romantischen Dichtung jener Tage. Von Witwicki's Dichtungen hat Chopin später mehrere in Musik gesetzt; Witwicki sowohl wie Magnuszewski blieben auch in Paris, nachdem auch sie dorthin übergesiedelt waren, mit Chopin in Verbindung. Unter den musikalischen Bekanntschaften steht in erster Reihe Julius Fontana, der sich selbst als einen täglichen Gast im Chopin'schen Hause bezeichnet. Von ihm sagt Chopin in dem oben erwähnten Brief an Woyciechowski: „Das Rondo für zwei Claviere, diese arme Waise, hat einen Pflegevater in Fontana gefunden (den du wohl bei uns gesehen hast und der jetzt die Universität besucht); er hat es länger als einen Monat studirt, dann aber konnte er es, und vor Kurzem konnten wir bei Buchholtz probiren, wie es klinge.“ Namhaftere Musiker als Fontana, wenn auch im Auslande weniger bekannt, waren Joseph Nowakowski und Thomas Nidecki, mit denen Chopin, obgleich einige Jahre jünger als sie, sowohl in Warschau als später auswärts in Verbindung stand; auch Alexander Rembieliński, der im Rufe

eines tüchtigen Pianisten stand und im Stile Fesca's componirt haben soll (er kehrte nach seinen in Paris absolvirten Studien nach Warschau zurück und starb dort in noch jugendlichem Alter), wird unter den Freunden Chopin's genannt. Es scheint übrigens nicht, als habe Chopin unter den jüngeren polnischen Musikern eigentlich intime Freunde gehabt. Eine Ausnahme bildet, wenn wir Sowiński's „Dictionnaire" glauben dürfen, Ignaz Felix Dobrzyński, ein Studiengenosse Chopin's, indem auch er Elsner's Schüler war. Dobrzyński kam 1825 nach Warschau und machte bei Elsner einen dreissigstündigen Cursus durch, bei welcher Gelegenheit er und Chopin, „durch die Gemeinsamkeit der Anschauungen und Bestrebungen zusammengeführt, enge Freundschaft schlossen. Die Anstrengungen beider waren auf das gleiche Ziel gerichtet: das Eindringen in unbekannte Gebiete. Sie tauschten miteinander ihre Ansichten und Eindrücke aus und gelangten, wenn auch auf verschiedenen Wegen, doch zu demselben Zielpunkte". Man könnte nur wünschen, dass dieser so schöne Zusammenklang gleichgestimmter Seelen thatsächlich bestanden hätte; doch darf ich nicht verschweigen, dass weder Liszt noch Karasowski den Namen Dobrzyński unter denen der Freunde Chopin's erwähnen und. was noch schwerer wiegt, dass dieser selbst ihn in seinen Briefen nur zweimal *en passant* nennt. Immerhin ist Sowiński's Mittheilung dadurch noch nicht endgültig widerlegt, und wir dürfen uns bis auf Weiteres den tröstlichen Glauben an jenes Freundschaftsverhältniss bewahren.

Noch sind Chopin's intimste Jugendfreunde zu nennen, wohl die einzigen, welche als seine Busenfreunde zu betrachten sind: Titus Woyciechowski und Johann Matuszyński. An sie hat Chopin seine interessantesten und die Persönlichkeit am getreuesten wiederspiegelnden Briefe gerichtet. Wir werden ihnen im weiteren Verlaufe meiner Darstellung noch häufig begegnen, da ihre Freundschaft mit dem Künstler erst durch den Tod gelöst wurde. Für jetzt daher nur so viel über sie, dass Woyciechowski, Chopin's Schulkamerad, zu der Zeit, wo wir den letzteren verlassen haben, auf seinem Familiengute lebte, während Matuszyński in Warschau Medicin studirte.

In einem Briefe vom 27. December 1828 macht Chopin verschiedene Bemerkungen über die Warschauer Theater; eine

französische Gesellschaft hatte den „Rataplan", das Nationaltheater eine Komödie von Fredo, Weber's „Preciosa" und Auber's „Maurer und Schlosser" zur Aufführung gebracht. Weit interessanter war für Chopin ein in die erste Hälfte des Jahres 1829 fallendes Kunstereigniss: das Auftreten Hummel's in Warschau, dessen Compositionen nebst denen Field's auf Chopin's Entwickelung ohne Zweifel am stärksten gewirkt haben. Dieser hat Hummel's Werke stets geliebt und bewundert, und deshalb ist es besonders zu bedauern, dass er in seinen Briefen von dem Eindruck schweigt, den ihm Hummel, als einer der vier Clavier-Grössen jener Zeit — die andern waren Field, Kalkbrenner und Moscheles — hinterlassen hat. Alles was wir von diesem Besuche Hummel's in Warschau hören, ist, dass er und sein junger polnischer Kunstgenosse angenehme Beziehungen zu einander gehabt haben. Den letzteren betreffend, könnte dies zweifelhaft sein, da Chopin in seinen Briefen häufig von Hummel spricht, jedoch seiner Gefühle für ihn mit keiner Silbe erwähnt; was dagegen den älteren Meister anlangt, so hat er durch häufige Erkundigungen nach Chopin, sowie durch seine Besuche eine aufrichtige Theilnahme und Neigung für ihn bewiesen.

Ebenso ist es zu bedauern, dass Chopin's Briefe nichts über das Auftreten Paganini's in Warschau enthalten. Der merkwürdige Geiger, welcher auf Liszt einen so tiefen Eindruck gemacht und seine Entwickelung so stark beeinflusst hat, muss auch auf Chopin nachhaltig gewirkt haben. Dass dieser eine grosse Meinung von Paganini hatte, geht aus späteren Aeusserungen hervor, doch wünschte man etwas über die ersten Eindrücke zu erfahren, die er von seinem Spiel gehabt. Paganini kam 1829, nachdem er in Berlin gewesen war, nach Warschau, wurde hier nicht weniger gefeiert als anderswo und empfing auch den üblichen Tribut an Beifall, Gold und Geschenken. Aus Oreste Bruni's „Niccolò Paganini, celebre violinista Genovese" erfahren wir, dass dem Künstler von seinen Warschauer Verehrern eine goldene Schnupftabaksdose überreicht worden, mit der Inschrift „Al Cav. Niccolò Paganini. Gli ammiratori del suo talento. Varsovia 19 Luglio 1829."

Einige Monate nach dieser Unterbrechung des von Chopin ohne Zweifel als einförmig empfundenen Warschauer Lebens

machte er einen abermaligen Ausflug, welcher für ihn noch weit wichtiger werden sollte als der Berliner. Schon lange hatte ihn Wien als mächtiger Magnet angezogen; die Hindernisse einer Reise dorthin waren nun beseitigt und er sollte endlich die Musik-berühmte Stadt kennen lernen, in welcher Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und so manche geringere, dennoch aber namhafte Künstler gelebt und gewirkt haben.

Siebentes Capitel.

1829.

Reise über Krakau und Ojców nach Wien. — Dortiger mehrwöchentlicher Aufenthalt und zweimaliges öffentliches Auftreten. — Rückkehr nach Warschau über Prag, Dresden und Breslau.

Es war um die Mitte des Juli 1829, als Chopin in Begleitung seiner Freunde Celiński, Hube und Franz Maciejowski die Reise nach Wien antrat. Sie hielten sich eine Woche in der alten Hauptstadt der Republik Polen auf, in dem vielthürmigen, malerisch gelegenen Krakau. Die Stadt und ihre Umgebung, beide reich an profanen und kirchlichen Bauten von historischem wie architektonischem Werth, nahmen ihre ganze Aufmerksamkeit in Anspruch. Wiewohl über diesen Aufenthalt keine näheren Nachrichten vorliegen, so dürfen wir doch mit Sicherheit annehmen, dass Chopin's Vaterlandsliebe ihn antrieb, den Spuren der einstigen Macht und Grösse seiner Nation mit Eifer nachzuforschen. Vor allem fesselten seine Aufmerksamkeit das stolze, leider zu einer Kaserne für die österreichischen Soldaten herabgewürdigte Königsschloss; der gewaltige, ernste Dom mit seinen, ein Gesammtbild der polnischen Geschichte darstellenden Königsgräben; das im vierzehnten Jahrhundert errichtete Rathhaus; das mit Thürmen verzierte St. Floriansthor; endlich der auf dem Berge Bronisława zur Erinnerung an Kościuszko von seinen dankbaren Landsleuten errichtete Gedächtnisshügel, von welchem

ein Franzose gesagt hat: „Voici une éloquence toute nouvelle: un peuple qui ne peut s'exprimer par la parole ou par les livres, et qui parle par des montagnes." An einem Sonntag Nachmittag, wahrscheinlich am 24. Juli, verliess die Gesellschaft Krakau und erreichte nach rascher Fahrt auf einem ländlichen Fuhrwerk Ojzów. Man stieg nicht im Orte selbst ab, sondern in einem, eine Meile abseits von der Landstrasse gelegenen, in der Touristenwelt wohl renommirten Gasthause. Dies führte zu einem kleinen Abenteuer, denn bei der Unbekanntschaft des Fuhrmanns mit den Nebenwegen gelangte man in ein Gewässer, „so silberklar wie im Feenmärchen" und rechts und links von Felsen umgeben, so dass es unmöglich schien, aus diesem Labyrinth den Ausweg zu finden. Erst um neun Uhr Abends und unter Führung zweier Landleute erreichten die Reisenden ihr Nachtquartier, das Indyk'sche Gasthaus, in welchem die polnische Schriftstellerin Clementina Tańska, die in einem ihrer Werke diese Gegend beschrieben hat, einst gewohnt hatte — eine von Chopin seiner Schwester Isabella und seinem Freunde Titus pflichtschuldigst berichtete Thatsache. Müde und bis zu den Knieen durchnässt, war es seine erste Sorge, einer Erkältung vorzubeugen, zu welchem Zwecke er eine doppelt-gestrickte, wollene Krakauer Nachtmütze kaufte, sie in zwei Stücke schnitt, und seine Füsse darin einwickelte. Dann setzte er sich an's Feuer, trank ein Glas Rothwein, und schlief, nachdem er seine Lagerstätte aufgesucht, den Schlaf des Gerechten. So endete dies Abenteuer, allem Anschein nach ohne nachtheilige Folgen für seine Gesundheit. Die landschaftlichen Schönheiten der Gegend, in welcher sich Chopin jetzt befand, haben ihr den Beinamen der polnischen Schweiz verschafft. Ihre Hauptsehenswürdigkeiten sind die schwarze Grotte, in welcher sich während der blutigen Kriege gegen die Türken und Tartaren Weiber und Kinder zu verstecken pflegten; die Königsgrotte, in welcher um das Jahr 1300 König Władisław Łokietek auf seiner Flucht vor dem Usurpator Wenceslaus von Böhmen Schutz suchte; endlich die malerisch gelegene, einst von dickem Walde umgebene Ruine des Schlosses Ojzów. Nachdem die Schönheiten der polnischen Schweiz reichlich genossen waren, setzte Chopin seine Reise fort und erreichte nach genussreicher Fahrt durch Galizien, Oberschlesien und Mähren am 31. Juli Wien.

Chopin's Briefe melden wenig von den Sehenswürdigkeiten der österreichischen Hauptstadt, enthalten aber dafür eine Fülle von Mittheilungen, welche uns weit mehr interessiren. Von den selbstverständlich zahlreichen Empfehlungsschreiben, die er mit sich führte, war der von Elsner an den Verleger Haslinger der erste, welchen er abgab. Haslinger, dem Chopin schon vor geraumer Zeit einige seiner Compositionen gesandt hatte, die indessen noch nicht veröffentlicht waren, nahm den Schüler Elsner's mit einer ihn fast in Verlegenheit setzenden Höflichkeit auf, und, sich der erwähnten Manuscripte sofort erinnernd, theilte er seinem Gaste mit, dass eines derselben, die Variationen über *Là ci darem la mano*, binnen Kurzem in der Sammlung „Odeon" erscheinen würde. „Eine grosse Ehre für mich, nicht wahr!" schreibt der glückliche Componist seinem Freunde Titus. Als indessen der liebenswürdige Verleger die Meinung äusserte, dass Chopin gut thun werde, dem Wiener Publicum zu zeigen, wie seine keineswegs leichtverständliche Composition auszuführen sei, wollte der Componist darauf zunächst nicht eingehen; einmal schreckte ihn der Gedanke, in einer Stadt als Virtuose aufzutreten, wo man Mozart und Beethoven hatte spielen hören, und dann hatte er volle vierzehn Tage lang kein Clavier berührt. Selbst das vermochte den jungen Virtuosen nicht aufzurütteln, dass Haslinger ihn dem gerade anwesenden Grafen Gallenberg als einen Feigling vorstellte, der nicht den Muth habe, vor das Wiener Publicum zu treten. Chopin lehnte sogar dankend ab, als der Graf, in welchem der Leser ohne Zweifel den einst berühmten Balletcomponisten und den Gatten der von Beethoven leidenschaftlich geliebten Gräfin Giulia Guicciardi erkannt haben wird, ihm das unter seiner Leitung stehende Kärnthnerthor-Theater zu einem Concert zur Verfügung stellte. Uebrigens waren Haslinger und Gallenberg nicht die Einzigen, welche ihn drängten, sich in Wien öffentlich hören zu lassen. Bei einem Mittagsmahl im Hause des polnischen Grafen Hussarzewski, einem würdigen alten Herrn, der das Spiel seines jungen Landsmannes sehr bewunderte, wurde Chopin von allen, sämmtlich den vornehmsten Kreisen Wiens angehörenden Gästen aufgefordert, ein Concert zu geben. Der Journalist Blahetka, bekannt als Vater seiner durch ihr Clavierspiel berühmt gewordenen Tochter, liess es an ermuthigendem Zureden nicht fehlen; und Capellmeister

Würfel, der sich schon in Warschau für Chopin lebhaft interessirt hatte, behauptete kurz und gut, er sei sich selbst, seinen Eltern und seinen Lehrern schuldig, öffentlich aufzutreten, wobei, wie er hinzufügte, noch ein äusserer Grund in Betracht komme, der nämlich, dass kein Componist von seinen Werken reden machen könne, wenn er sie nicht selbst vortrage. Alle, mit welchen er in der Folge bekannt wurde, theilten diese Meinung und versicherten ihm, dass die musikalische Kritik sich nur vortheilhaft über ihn äussern werde.

Endlich liess sich Chopin überreden, Würfel übernahm das Arrangement des Concertes und schon am nächsten Morgen kündigten die Anschlagszettel dem Wiener Publicum das bevorstehende Ereigniss an. Im Postscript eines langen, unzusammenhängenden Briefes an die Seinen schreibt Chopin: „Ich habe es mir überlegt. Blahetka versichert mich, dass ich Furore machen werde, und nennt mich einen Künstler ersten Ranges, würdig neben Moscheles, Herz und Kalkbrenner genannt zu werden.“ Die Richtigkeit dieser Behauptung in Frage zu stellen, scheint unserm Freunde nicht in den Sinn gekommen zu sein; wir werden sehen, dass, wenn er auch gelegentlich seinen Fähigkeiten misstraute, er sich doch im Grunde seines Werthes wohl bewusst war — womit jedoch keineswegs ein Tadel ausgesprochen sein soll, denn ein gewisses Maass von Selbstachtung und Selbstvertrauen ist nicht nur nicht tadelnswerth, sondern sogar nothwendig, um in der Welt etwas zu erreichen. Dass unser Freund seine kleinen Schwächen hatte, soll nicht geleugnet werden — es dürfte kaum gelingen, ihn von dem Verdacht der Eitelkeit, freilich einer sehr harmlosen, zu reinigen. „Alle Journalisten“ schreibt er an die Seinen „machen grosse Augen, wenn ich erscheine, und die Orchestermusiker grüssen mich respectvoll, weil sie mich mit dem Director der italienischen Oper Arm in Arm gehen sehen.“ Zwei Clavierfabrikanten — drei, sagt Chopin an anderer Stelle — boten ihm ein Instrument an; er lehnte indessen ihr Anerbieten ab, theils weil er zu beschränkt wohnte, theils weil ihm die Zeit (nur zwei Tage) bis zum Concert zu kurz schien, um noch technische Studien zu beginnen. Sowohl Stein wie Graff waren sehr zuvorkommend gegen ihn; da ihm aber die Instrumente des Letzteren besonders zusagten, so wählte er ein solches für sein Concert, und suchte den Ersteren durch einige verbindliche Worte zu beschwichtigen.

Chopin's erstes Auftreten in Wien fand am 11. August 1829 im Kärnthnerthor-Theater statt. Das Programm des Abends enthielt Beethoven's Ouvertüre zu „Prometheus", Arien von Rossini und Vaccai, vorgetragen von der königlich sächsischen Kammersängerin Fräulein Veltheim; Chopin's Variationen über „Là ci darem la mano" und *Krakowiak, rondeau de concert* (beide mit Orchester-Begleitung), statt welches letzteren Stückes er eine Improvisation gab; endlich ein kurzes Ballet. Chopin berichtet darüber am 12. August 1829 an seine Familie: „Gestern, also Dienstag um 7 Uhr Abends debütirte ich im kaiserlichen Opernhause vor dem Wiener Publicum. Solche Abend-Concerte im Theater heissen hier ‚musikalische Academien'. Da ich kein Honorar beansprucht habe, so sorgte Graf Gallenberg dafür, dass sich mein Auftreten nicht verzögerte." Und in einem Briefe an Titus Woyciechowski vom 12. September 1829 sagt er: „Der Anblick des Wiener Publicums brachte mich durchaus nicht aus der Fassung, und ich setzte mich, vielleicht etwas bleich aussehend, an ein wundervolles Graff'sches Instrument, augenblicklich wohl das beste in ganz Wien. Neben mir hatte ich einen geschminkten jungen Mann, der mir bei den Variationen die Blätter umwandte und sich rühmte, einen ähnlichen Dienst an Moscheles, Hummel und Herz erwiesen zu haben. Glaube mir, wenn ich Dir sage, dass ich beim Spielen in einem Zustand von Desperation war; gleichwohl hatten die Variationen solchen Erfolg, dass ich mehrmals gerufen wurde. Fräulein Veltheim sang sehr schön. Von meiner Improvisation weiss ich nur, dass sie von stürmischem Beifall und zahlreichen Hervorrufen gefolgt war."

Auf sein bleiches Aussehen und den „Zustand der Desperation" werden wir noch zurückkommen. Zunächst sehen wir, dass Chopin über seinen Erfolg erfreut, ja entzückt war; man hatte ihn bei seinem ersten Erscheinen mit einem freundlichen „Bravo" bewillkommnet, und dies süsse Wort wurde nach jeder Variation so eindringlich wiederholt, dass die Zwischenspiele des Orchesters für ihn selbst kaum zu hören waren. Am Schlusse dieser Nummer wurde er zweimal gerufen. Die Improvisation über ein Thema aus der „Weissen Dame" und das polnische Volkslied „Chmiel", welche er an Stelle des *Krakowiak* vorgetragen, befriedigte ihn selbst zwar wenig, hatte jedoch den Zuhörern gefallen, ja, wie Chopin sagt, sie elektrisirt. Graf Gallen-

berg lobte und empfahl seine Compositionen, und Graf Dietrichstein, der dem Kaiser nahe stand, ging zu ihm auf die Bühne, unterhielt sich längere Zeit mit ihm in französischer Sprache, machte ihm wegen seines Spieles Complimente und forderte ihn auf, seinen Aufenthalt in Wien zu verlängern. Die einzige abfällige Kritik, welche seine an verschiedenen Stellen des Theaters postirten Freunde vernommen hatten, war die Bemerkung einer Dame: „Schade, dass der junge Mensch nicht eine bessere Tournüre hat.“ Im Uebrigen ging die Sache doch nicht so ganz glatt ab. „Die Orchester-Mitglieder“ schreibt Chopin an Titus Woyciechowski „machten in der Probe saure Gesichter; was sie am Meisten verdross, war, dass ich mit einer neuen Composition zu debütiren wünschte. Ich begann mit den Dir gewidmeten Variationen und wollte dann das *Rondo Krakowiak* probiren. Durch die ersteren schlugen wir uns leidlich durch; das Rondo dagegen ging so schlecht, dass wir zweimal wieder von vorn anfangen mussten, wofür die mangelhaft geschriebenen Orchesterstimmen verantwortlich gemacht wurden; ich hatte die Zahlen unter die Pausen geschrieben, während die Wiener Musiker gewöhnt sind, sie oben zu sehen. Kurz, diese Herren machten Gesichter, dass ich nicht übel Lust hatte, mich für den Abend krank zu melden. Demar, der Theaterdirector, merkte bald, dass die Orchestermitglieder, die übrigens auch Würfel nicht lieben, schlecht aufgelegt waren. Dieser wollte selbst dirigiren, aber das Orchester weigerte sich (aus einer mir unbekannten Thatsache), unter ihm zu spielen. Demar rieth mir, zu improvisiren, welcher Rath das Orchester sichtlich überraschte. Ich war durch diese Vorgänge so irritirt, dass ich aus purem Aerger darauf einging; und wer weiss, ob nicht der grosse Erfolg meines Spiels auf Rechnung meiner Verstimmung und abnormen Verfassung zu schreiben ist.“

Wenn Chopin kurzhin die schlecht geschriebenen Stimmen als den Grund für das Murren des Orchesters angiebt, so scheint dasselbe thatsächlich noch ernstere Ursachen zum Missvergnügen gehabt zu haben. Er selbst berichtet, dass sein Landsmann Nidecki, der ihm sehr freundlich gesinnt war und an seinem Erfolg herzlichen Antheil nahm, die Orchesterstimmen des Rondo nach der Probe nachgesehen und corrigirt habe. Das Corrigiren seiner Manuscripte ist niemals Chopin's starke Seite ge-

wesen. Noch eine andere seiner Aeusserungen über diese Angelegenheit lässt schliessen, dass ihm das Orchester nicht von Hause aus feindselig gesinnt war: „Die Orchester-Mitglieder fluchten über meine schlecht geschriebenen Noten und waren nichts weniger als günstig für mich disponirt, bis ich zu improvisiren begann; als ich geendet, stimmten sie in den Beifall des Publicums mit ein, woraus ich schliessen durfte, dass sie mir wohlgesinnt seien. Ob dies auch bei den übrigen Mitwirkenden der Fall gewesen, kann ich noch nicht wissen; was aber sollten sie gegen mich haben? Sie mussten doch sehen, dass ich nicht um materiellen Vortheils willen spiele."

Nach einem solchen Erfolg liess sich Chopin natürlich leicht zu einem zweiten Auftreten überreden — *ce n'est que le premier pas qui coûte* — von einem dritten wollte er nichts wissen. Demnach trat er am 18. August noch einmal im Kärnthnerthor-Theater auf, und zwar spielte er auch diesmal ohne Honorar, nur um den Grafen Gallenberg zu verpflichten, mit dessen Finanz-Verhältnissen es in der That misslich stand. Bei dieser Gelegenheit gelang es Chopin, den Krakowiak heraus zu bringen, ausserdem spielte er, auf den Wunsch verschiedener Damen, noch einmal die Variationen. Zwei weitere Nummern des Programms waren Lindpaintner's Ouvertüre zum „Bergkönig" und eine Polonaise von Mayseder, vorgetragen von Joseph Khayl, einem sehr jugendlichen Schüler Jansa's. „Das Rondo" schreibt Chopin „machte mir besondere Freude, weil Gyrowetz, Lachner und andere Meister, ja sogar das Orchester, derart entzückt waren — verzeihe das kühne Wort! — dass sie mich zweimal hervorriefen." Noch gesprächiger lässt er sich in einem andern Briefe über diesen Abend aus: „Wenn mich das Publicum schon bei meinem ersten Auftreten freundlich empfing, so war dies in noch höherem Grade gestern der Fall. Als ich die Bühne betrat, wurde ich mit einem zweimal wiederholten, langdauernden Bravo begrüsst. Das Publicum war zahlreicher erschienen als zum ersten Concert. Der *Financier* des Theaters, Baron . . . (ich habe seinen Namen vergessen), dankte mir für die *Recette* und behauptete, der gute Besuch des Theaters komme nicht auf Rechnung des Ballets, welches schon häufig aufgeführt sei. Mit meinem Rondo habe ich mir die Gunst aller Musiker erworben — vom Capellmeister Lachner bis zum Clavierstimmer loben es alle."

Die Presse äusserte sich nicht weniger wohlwollend als das Publicum. Den ausführlichsten Bericht über Chopin's Spiel und Compositionen, sowie über den Eindruck, den sie bei dieser Gelegenheit hinterlassen, fand ich beim Durchblättern der „Wiener Theaterzeitung". Chopin erwähnt diesen Bericht ankündigungsweise in einem Brief an seine Eltern vom 19. August, nachdem er dem Redacteur Bäuerle einen Besuch gemacht und von ihm die Versicherung erhalten hatte, dass eine Besprechung des Concerts baldigst in seinem Blatte erscheinen werde. Theils aus Neugier, theils um den Seinigen zu beweisen, dass er seinen Erfolg nicht übertrieben habe, abonnirte er sich auf das genannte Blatt und liess es nach Warschau gehen. Die Besprechung ist ziemlich lang ausgefallen; da es sich aber um ein so hochwichtiges Ereigniss in Chopin's Leben handelt, wie sein erster Schritt in die grosse musikalische Welt es war, so möge sie *in extenso* folgen. In ihrer Nummer vom 20. August 1829 schreibt die „Wiener Theaterzeitung":

„[Chopin] überraschte, da man nicht bloss ein schönes, sondern wirklich ein sehr ausgezeichnetes Talent in ihm entdeckte, dem man sowohl wegen der Eigenthümlichkeit seines Spieles, als seiner Composition, fast schon ein wenig Genialität beilegen dürfte, wenigstens in dem Sinne abweichender Formen, und hervorspringender Individualität.

„Sein Spiel hat, wie seine Composition, von der man in dieser Production freilich nur Variationen hörte, einen gewissen Charakter von Bescheidenheit, vermöge welcher dieser junge Mann es gar nicht darauf anzulegen scheint, brilliren zu wollen, obwohl sein Spiel Schwierigkeiten besiegte, deren Ueberwindung selbst hier, in der Heimath der Claviervirtuosen, auffallen musste, sondern der mit fast ironischer Naivetät sich einfallen lässt, ein grösseres Publicum mit Musik, als Musik unterhalten zu wollen. Und siehe da! es gelang ihm; das unbefangene Publicum lohnte mit reichem Beifalle.

„Sein Anschlag, obwohl nett und sicher, hat wenig von dem Glanze, durch den sich unsere Virtuosen sogleich mit den ersten Takten als solche ankündigen, er markirt nur schwach, wie ein Conversirender in einer Gesellschaft gescheidter Leute, nicht mit jenem rhetorischen *aplomb*, der bei den Virtuosen für unerlässlich gehalten wird. Er spielt ganz ruhig weg, ohne den kühnen Aufschwung, der den Künstler sonst sogleich von dem Dilettanten unterscheidet, und dennoch erkannte unser zartfühlendes und feinsinniges Publicum in dem fremden, noch unberühmten Jünglinge sogleich den wahren Künstler, und dieser Abend gab dem unbefangenen Beobachter das angenehme Schauspiel eines Publicums, das als moralische Person betrachtet, sich als Virtuose im Auffassen und Würdigen einer keineswegs pomphaften und dennoch höchst edlen und erfreulichen Kunstleistung, sich als ein wahrer Kenner zeigte.

„Der junge Mann hat in seinem Spiel Fehler bemerken lassen, worunter

vielleicht vorzüglich die Nichtbeachtung der Ankündigung beginnender musikalischer Constructionen durch den Accent herauszuheben wäre, und dennoch wurde er als ein Künstler erkannt, von dem man sich das Vorzüglichste versprechen kann, wenn er erst mehr und vielerlei gehört haben wird . . . So wie er im Spiele als ein frei dastehender, schöner, junger Baum voll duftiger Blüthen und reifender Früchte sich zeigte, so entwickelte er eben so viele würdige Eigenthümlichkeit in seiner Composition, in der neue Figuren, neue Passagen, neue Formen, in der Introduction, in der ersten, zweiten und vierten Variation, und in der Gestaltung des Mozart'schen Thema's zur schliessenden Polacca sich entwickelten. In seiner Unbefangenheit liess der junge Virtuos es sich eingehen, zum Schlusse des Concertes mit einer freien Phantasie vor unserem Publicum aufzutreten, vor dem ausser Beethoven und Hummel noch wenig Improvisatoren Gnade gefunden haben. Wenn der junge Mann durch mehrfachen Wechsel der Themata es vorzüglich auf Amüsement angelegt hatte, so war der ruhige Fluss der Gedanken, die sichere Verbindung derselben, und die reine Durchführung dennoch genügender Beweis von seiner Fähigkeit für diese seltene Gabe. Herr Chopin machte heute einem kleinen Publicum so viel Vergnügen, dass man wirklich wünschen muss, er möchte vielleicht bei einem nochmaligen Auftreten vor einem grösseren sich hören lassen . . ."

Der Bericht der „Wiener Theaterzeitung" über das zweite Concert (vom 1. September 1829) ist weniger ausführlich, aber nicht weniger schmeichelhaft für Chopin. Dort heisst es u. a.: „Er ist ein junger Mann, der auf eigenthümlichem Wege geht, auf diesem Weg zu gefallen weiss, obwohl seine Art und Weise in Spiel wie in Schreibart von der gewöhnlichen Concertisten-Form bedeutend abweicht, und zwar zumal hierin, dass das Streben: Musik zu machen, dem Streben: zu gefallen bei ihm auf eine merkliche Weise vorherrscht. Herr Chopin gefiel auch heute allgemein." Bei dem enthusiastischen Ton dieser Kritik könnte man ihre Zuverlässigkeit anzweifeln, hätten sich nicht andere Wiener Blätter in ähnlicher Weise ausgesprochen. So schreibt z. B. „Der Sammler": „Wir lernten in Herrn Chopin einen der ausgezeichnetsten Clavierspieler kennen, voll Zartheit und tiefster Empfindung." Die Wiener „Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode" schreibt am 22. August 1829 bezüglich des ersten Concerts über Chopin: „Er executirt die grössten Schwierigkeiten mit Accuratesse und Präcision, und führt alle Passagen mit Reinheit aus. Der Beifall, den man diesem geschickten Künstler zollte, war sehr gross; besonders aber sprach das Concertstück mit Orchesterbegleitung [die Variationen] an." In ihrem Bericht über das zweite Concert (vom 29. August) aber lesen wir: „Herr Friedrich Chopin trug ein neues Rondeau für das Fortepiano mit Orchesterbegleitung von

seiner Composition vor. Dies Tonstück ist durchaus im chromatischen Style gehalten, erhebt sich wenig zu Freundlichkeit, hat aber Momente, die sich durch Tiefe und gedankenvolle Verwebung auszeichnen. Im Ganzen scheint ihm etwas mehr Mannigfaltigkeit zu fehlen. Der Meister zeigte seine Gewandtheit als Clavierspieler darin vollkommen, und besiegte die grössten Schwierigkeiten mit Glück. Eine längere Anwesenheit in Wien dürfte seinem Anschlage sowohl, als auch seinem Zusammenspielen mit dem Orchester von Nutzen sein. Er erhielt reichlichen Beifall und wurde wiederholt gerufen . . . Zum Schlusse spielte Herr Chopin heute noch die Variationen über ein Thema Mozart's, welche er schon in seinem ersten Concerte mit so viel Bravour und Glück vorgetragen hatte. Die freundliche und doch gehaltvolle Mannigfaltigkeit dieses Tonstückes, so wie das schöne, gelungene Spiel erwarben dem Clavierspieler auch heute wieder lauten Beifall. Kenner und Liebhaber gaben ihm ihre Anerkennung seines kunstfertigen Spiels froh und laut zu erkennen. Dieser junge Mann . . . . . zeigt ein ernstes Streben in seiner Composition, das Orchester durch interessante Verbindung mit dem Fortepiano zu verweben.“ Zum Schlusse sei noch ein Fachblatt citirt, die „Allgemeine musikalische Zeitung“ (No. 46, vom 18. November 1829), deren Bericht, wahrscheinlich aus der Feder jenes verkommenen Genies, F. A. Kanne, lautet: „Herr Chopin, Pianist aus Warschau, dem Vernehmen nach Würfel's Schüler [ein unbegründetes Gerücht], führte sich als Meister vom ersten Range ein. Die ausgezeichnete Zartheit seines Anschlags, eine unbeschreibliche mechanische Fertigkeit, sein vollendetes, der tiefsten Empfindung abgelauschtes Nuanciren, Tragen und Schwellen der Töne, des Vortrags so seltene Klarheit und seine durch hohe Genialität gestempelten Erzeugnisse — Bravour-Variationen, Rondeau, freie Phantasie — geben den von der Natur so freigebig bedachten, selbstkräftigen Virtuosen zu erkennen, der, ohne vorher gegangenes Ausposaunen, als eines der leuchtendsten Meteore am musikalischen Horizonte erscheint.“

Freilich fehlte nicht der Wermuthstropfen in dem Freudenkelche des Erfolges, wie aus der nachstehenden Bemerkung Chopin's zu ersehen ist: „Ich weiss, dass ich den Damen und den Musikern gefallen habe. Gyrowetz, der neben Celiński sass, machte einen gewaltigen Lärm und rief ‚Bravo‘ so laut er konnte. Nur die

Stock-Deutschen scheinen nicht ganz zufrieden gewesen zu sein.“ Und was veranlasste ihn zu diesem Ausfall gegen die Deutschen, von denen er noch kurz zuvor behauptet hatte, sie hätten seine Improvisation zu würdigen gewusst und ihm den meisten Beifall gezollt? Einfach dies: ein Herr, der nach dem zweiten Concert in das Gastzimmer von Chopin's Hotel gekommen war, hatte auf die Frage, wie es ihm gefallen habe, die lakonische Antwort gegeben: „Das Ballet war sehr hübsch“, weitere Fragen aber unbeantwortet gelassen, da er wahrscheinlich inzwischen die Anwesenheit des Concertgebers bemerkt hatte. *Hinc ille lacrimae.* Der empfindliche Künstler fühlte sich in der That durch diesen Zwischenfall so unangenehm berührt, dass er das Zimmer verliess und schlafen ging, damit, wie er behauptete, jener Herr nicht gehindert sei, sein Herz auszuschütten. Was man hauptsächlich gegen sein Spiel einzuwenden hatte, war, dass es zu sanft, zu delicat sei. Chopin selbst bestätigt, dass das Urtheil in diesem Punkte einstimmig gewesen ist, aber er fügt in echt künstlerischer, oder vielleicht richtiger gesagt, in echt menschlicher Reizbarkeit, hinzu: „Man ist an das Trommeln der hiesigen Claviervirtuosen gewöhnt. Ich fürchte, die Zeitungen werden mir denselben Vorwurf machen, zumal die Tochter eines der Redacteure entsetzlich trommeln soll. Dies übrigens kann mich nicht anfechten; da die Sache nicht zu ändern ist, so will ich immer noch lieber wegen Zartheit als wegen Rohheit getadelt werden.“

Als Graf Moritz Lichnowski, welchem Chopin von Würfel vorgestellt war, nach dem ersten Concert hörte, dass er noch einmal auftreten werde, bot er ihm für diese Gelegenheit sein Clavier an, in der Meinung, das früher von ihm benutzte Instrument sei Schuld gewesen an der Schwäche seines Tones. Chopin belehrte ihn eines Bessern: „Das ist meine Art zu spielen, welche den Damen so sehr gefällt.“ Er war eben schon damals und wurde mit der Zeit noch mehr und mehr der Damen-Pianist *par excellence*, womit indessen nicht gesagt sein soll, dass er den Männern nicht auch gefallen habe, sondern nur, dass er, wie kein anderer Pianist, die Fähigkeit besessen, die zartesten Saiten des weiblichen Gemüths in Schwingung zu versetzen. Eine hochgradige Verfeinerung des musikalischen Denkens und Empfindens, vereint mit dichterischer Anlage, sind in der That

wesentliche Bedingungen, um Chopin's Compositionen und Spielart zu würdigen; deshalb ist seine Bemerkung, dass er die gebildeten und poetischen Naturen zu fesseln gewusst habe, bezüglich seines Wiener Erfolges ohne Zweifel richtig, zugleich aber ist sie bezeichnend für seine ganze spätere Künstlerlaufbahn.

Während der zwanzig Tage, die Chopin in Wien zubrachte, entfaltete er eine ungemeine Thätigkeit; stets war er beschäftigt, jeden Moment benutzte er. Seine eigenen Concertleistungen machten ihn keineswegs gleichgiltig gegen die seiner Collegen: er hörte zweimal den Violinisten Mayseder, sowie im Theater Boieldieu's „Weisse Dame", Rossini's „Cenerentola", Meyerbeer's „Kreuzfahrer in Egypten", und andere Opern. Er besuchte ferner die Gemäldegallerie sowie das Museum für Alterthümer, gab seine Empfehlungsbriefe ab, machte Bekanntschaften, folgte den Einladungen von Grafen und Gräfinnen etc. Wohin Chopin geht, wir finden ihn immer in aristokratischen und in polnischen Kreisen. „Jedermann behauptet" schreibt er „dass ich dem hiesigen Adel ausserordentlich gefallen habe. Die Schwarzenberg's, Wobna's etc. äusserten sich ganz entzückt über die Zartheit und Eleganz meines Spieles. Als weiteren Beweis betrachte ich den Besuch, den mir Graf Dietrichstein auf der Bühne gemacht hat." Wiederholt suchte Chopin den „würdigen alten Herrn" Grafen Hussarzewski und seine „würdige Gattin" auf; einmal speiste er auch bei ihnen, und bei seinem Abschiedsbesuch luden sie ihn wieder zum Mittagessen ein. Bei der Gräfin Lichnowska und ihrer Tochter war er zwei Tage nach seinem ersten Concert zum Thee; beide Damen waren ungemein erfreut zu hören, dass er ein zweites Concert geben wolle, baten ihn, sie auf seiner Reise von Wien nach Paris zu besuchen, und versprachen ihm einen Empfehlungsbrief an eine Schwester des Grafen. Dies war der Graf Moritz Lichnowski, der Freund Beethoven's, welcher ihm seine Variationen Opus 35 und die Sonate Opus 90 gewidmet hat, letztere ein Spiegel der freud- und leidvollen Liebe des Grafen zu der Sängerin Fräulein Strammer, die später seine Gattin wurde und als Gräfin Lichnowska Chopin bei sich empfing[1]). Unter Chopin's Empfehlungs-

[1]) Graf Moritz Lichnowski ist nicht zu verwechseln mit seinem älteren Bruder, Fürst Carl Lichnowski (gestorben 1814), dem Schüler und Freund Mozart's, dem Beschützer Beethoven's, der ihm sein Op. 1 gewidmet hat.

briefen war auch einer an Schuppanzigh, dessen Name in der Musikgeschichte von denen Beethoven's und Lichnowski's unzertrennlich ist. Die berühmten Streichquartett-Abende dieses Geigers waren zwar für diese Saison schon beschlossen, doch versprach er Chopin, wenn irgend möglich, noch vor dessen Abreise von Wien für ihn eine Extra-Sitzung zu veranstalten.

Niemandem aber von allen seinen Wiener Bekannten fühlte sich Chopin mehr verpflichtet, als seinem alten, stets dienstfertigen Freunde Würfel, der ihn überall leitete und nach jeder Richtung hin förderte, ihn namentlich auch mit dem ganzen Kreise seiner einflussreichen Bekannten, unter ihnen die Grafen Gallenberg und Lichnowski sowie der Capellmeister Seyfried, in persönliche Berührung brachte. Besonders angenehme Bekanntschaften waren für Chopin: Gyrowetz, der Autor des Clavierconcerts, mit welchem er als neunjähriger Knabe in Warschau debütirt hatte, ein achtbarer Künstler, der, wie schon erwähnt, das Missgeschick gehabt, sich selbst überlebt zu haben; ferner Seyfried, ein sehr fruchtbarer aber wenig origineller Componist, heute fast nur noch bekannt als Herausgeber der Albrechtsberger'schen Compositions-Lehrbücher und der Studien Beethoven's; Conradin Kreutzer, der sich schon damals als Clarinetten- und Claviervirtuose sowie als Dirigent und Componist einen Namen gemacht, sein „Nachtlager in Granada" aber noch nicht geschrieben hatte; Franz Lachner, einst der Freund Franz Schubert's, zu jener Zeit ein junger, thatkräftiger Dirigent und angehender Componist, heute einer der verehrtesten Kunstveteranen Deutschlands. Mit Schuppanzigh's Schüler Mayseder, wegen seines saubern, höchst graziösen und und eleganten, freilich auch etwas kühlen Spiels der beliebteste unter allen damaligen Violinisten Wien's, hatte Chopin eine lange Unterhaltung. Die einzige, in Chopin's Briefen enthaltene kritische Bemerkung über die Musiker, mit denen er in Wien in Berührung gekommen, bezieht sich auf Czerny, zu dem er in ein freundschaftliches Verhältniss trat und mit dem er mehrmals Duos für zwei Claviere spielte. Von ihm schreibt Chopin: „Er ist ein guter Kerl, weiter aber auch nichts", und, nachdem er ihm seinen Abschiedsbesuch gemacht, schreibt er: „Czerny war wärmer als alle seine Compositionen." Uebrigens rekrutirten sich Chopin's musikalische Bekanntschaften nicht allein aus dem starken Geschlecht; eine

derselben wenigstens gehörte der schöneren und besseren Hälfte der Menschheit an, eine gescheidte, niedliche, noch nicht zwanzigjährige Pianistin und Componistin, welche sein Interesse für sie erwiederte (nach Chopin's etwas selbstgefälliger Darstellung wäre er es gewesen, der ihr Interesse erwiederte) — dies war Leopoldine Blahetka.

Im Ganzen verbrachte Chopin seine Zeit in Wien auf ebenso angenehme wie nützliche Weise; dies bestätigt seine Aeusserung am Tage vor der Abreise: „Mit meiner hiesigen Popularität geht es *crescendo*, und das macht mir grosse Freude." Den Tag zuvor hatte Schuppanzigh ihm gesagt, da er nur so kurze Zeit in Wien gewesen sei, müsse er bald wiederkommen; und auf Chopin's Antwort, er wünsche zurückzukehren, um sich in Wien künstlerisch weiter zu bilden, hatten die Umstehenden gemeint, zu diesem Zwecke brauche er nicht wiederzukommen, da er nichts mehr zu lernen habe. Wiewohl Chopin die Oberflächlichkeit dieses Compliments empfand, so macht er doch kein Hehl daraus, dass es ihn erfreut habe, mithin scheint es doch für ihn etwas mehr gewesen zu sein, als eine blosse Lufterschütterung. „Niemand" schreibt er triumphirend „betrachtet mich hier als einen Schüler." Wirklich hatte ihn die Aufnahme, die er in Wien gefunden, völlig überrascht: „Die Leute bewundern mich" schreibt er kurz nach seiner Ankunft „und ich bewundere sie, dass sie mich bewundern." Es war ihm unbegreiflich, dass in einer so musikalisch-berühmten Stadt irgend Jemand es bedauern könne, wenn er ohne ein Concert zu geben abreiste. Die von allen Seiten auf ihn einstürmenden Complimente und Beifallsbezeugungen, vereint mit den massenhaften Erlebnissen, Erfahrungen und neuen Ideen, hätten so manchen andern jungen Künstler schwindlich machen und bethören können; Chopin machten sie Freude- und Aufregungs-trunken. Am Tage nach seinem zweiten Concert meldet er den Seinen: „Ich hatte wirklich die Absicht, über was Anderes zu schreiben, aber ich kann die Erinnerung an den gestrigen Abend nicht los werden." Sein Herz und Hirn waren eben bis zum Ueberlaufen voll von wirren Gedanken und Erwartungen, die er nun *pêle-mêle* in seine Berichterstattung an die Eltern ausschüttete. Der klare und bündige Reisebericht, den er nach seiner Rückkehr nach Warschau seinem Freunde Woyciechowski abstattet, contrastirt auf-

fallend mit dem confusen und endlosen Flickwerk der Wiener Briefe. Allerdings haben auch diese ihren besonderen Werth, sofern sie seinen damaligen Gemüthszustand treffend schildern, und man kann sie als eine Zusammenfassung von Anmerkungen zu Chopin's Briefen an seine Eltern und an den genannten Freund betrachten.

Endlich war der Tag der Abreise gekommen, der 19. August. Den Vormittag verbrachte Chopin mit Abschiedsbesuchen; nachmittags sprach er, nachdem er eingepackt und verschiedene Briefe geschrieben hatte, noch einmal bei Haslinger vor, der ihm Aussicht machte, dass in etwa fünf Wochen die Variationen erscheinen würden, und dann ging er in das dem Theater gegenüber liegende Caffeehaus, um Gyrowetz, Lachner, Kreutzer und Andere zu treffen. Hier möge er selbst das Wort nehmen: „Nach einem rührenden Abschied — und es war in der That rührend, wie mir Fräulein Blahetka eine von ihr verfasste und unterzeichnete Composition zum Andenken überreichte, und ihr Vater mir Grüsse an Dich [Chopin's Vater] und die liebe Mutter auftrugen nebst Glückwünschen, einen solchen Sohn zu haben; wie der junge Stein [ein Mitglied der bekannten Clavierfabrikanten- und Musiker-Familie] weinte, wie Schuppanzigh, Gyrowetz und alle übrigen Collegen bewegt waren — nach diesem rührenden Abschied also, und nachdem ich das Versprechen gegeben, bald wiederzukommen, stieg ich in den Postwagen."

Es war um neun Uhr Abends, als Chopin und seine drei, am Anfang des Capitels genannten Freunde, eine halbe Stunde weit von Nidecki und einigen andern Polen begleitet, Wien verliessen und den Weg nach Böhmen einschlugen. Am 21. August erreichten sie Prag, für dessen landschaftliche Schönheit und historische Bedeutung sich Chopin in hohem Grade empfänglich zeigte; er schreibt mit Bewunderung von der herrlichen Aussicht vom Hradschin, von der Burg und „dem majestätischen Dom mit der Silber-Statue des heiligen Johannes und der mit Amethysten und anderen kostbaren Steinen ausgelegten Wenzelscapelle", von denen er noch eine genauere mündliche Beschreibung zu geben verspricht. Sein Freund Maciejowski hatte einen Empfehlungsbrief an den berühmten Philologen und Bibliothekar des Nationalmuseums Wenzel Hanka, dem sich auch Chopin als Pathe des Grafen Skarbek vorstellte. Beim Besuche des Museums

wurden sie, als persönliche Bekannte des Bibliothekars, aufgefordert, sich in's Fremdenbuch einzuschreiben; Maciejowski fügte seinem Namen noch vier, auf Hanka's Verdienste um die Wissenschaft bezügliche Verse im Mazurka-Rhythmus hinzu, die Chopin dann in Musik setzte. Dieser hatte aus Wien sechs Empfehlungsbriefe mitgebracht — einen von Blahetka und fünf von Würfel — an Pixis, an den Theaterdirector und andere Musiknotabilitäten der Stadt. Friedrich Pixis (1786—1842), der berühmte Violin-Virtuose, Lehrer am Conservatorium und Capellmeister am Theater, nahm Chopin auf's Freundlichste auf, setzte einige Lectionen aus, um länger mit ihm plaudern zu können, und lud ihn ein, am Nachmittag wiederzukommen, wo er August Alexander Klengel aus Dresden treffen werde, dessen Visitenkarte Chopin auf dem Tische hatte liegen sehen. An diesen bedeutenden Pianisten und berühmten Contrapunktisten hatte er auch ein Empfehlungsschreiben und war doppelt froh, ihm in Prag zu begegnen, weil er ihn, da Kessler im Begriff war nach Wien und Italien zu gehen, in Dresden verfehlt haben würde.

Die Begegnung der beiden Künstler fand auf der Treppe zu Pixis' Wohnung statt. „Ich hörte ihn zwei Stunden lang Fugen spielen;" schreibt Chopin „ich spielte nicht, da er mich nicht dazu aufforderte. Sein Spiel gefiel mir, aber ich gestehe, dass ich mehr erwartet hatte (dies, bitte, ganz unter uns)." An anderer Stelle schreibt er: „Von allen Musikern, die ich kennen gelernt habe, gefällt mir Klengel am Besten. Er spielte mir seine Fugen vor (die man eine Fortsetzung der Bach'schen nennen kann; es sind achtundvierzig und ebensoviele Canons). Welcher Unterschied zwischen ihm und Czerny!" Klengel's Hauptwerk, die „Canons et Fugues dans tous les tons majeurs et mineurs pour le piano, en deux parties" erschien erst 1854, zwei Jahre nach seinem Tode, obwohl er es schon Jahrzehnte zuvor vollendet hatte. Er führte das Manuscript auf allen seinen Reisen mit sich, hörte nicht auf, daran zu feilen und zu bessern, und hat so, man darf sagen, die Hälfte seines Lebens daran gearbeitet. Bei aller Ungleichheit der Charaktere und der Ziele vertrugen er und Chopin sich gut. Dieser besuchte Klengel bevor derselbe Prag verliess und blieb zwei Stunden bei ihm, während derer es ihnen keinen Augenblick an Unterhaltungsstoff mangelte. Klengel gab Chopin einen Empfehlungsbrief an

Morlacchi in Dresden, dessen Adresse lautete: *Al ornatissimo Signore Cavaliere Morlacchi, primo maestro della capella Reale*, und in welchem er bat, den Empfänger in das Dresdener Musikleben einzuführen. Welch einen günstigen Eindruck Klengel bei seinem jüngeren Kunstgenossen hinterlassen, ist noch aus folgenden Worten Chopin's zu schliessen: „Die Bekanntschaft mit ihm war mir sehr angenehm und ich schätze ihn weit höher als Czerny[1]; aber auch davon redet mit Niemandem, ihr Lieben." Wie hier, so zeigt sich Chopin's vorsichtige Natur auch darin, dass er sich weigerte, in Prag ein Concert zu geben, da er sich erinnerte, dass sogar Paganini dort kritisirt worden sei. Hier ist auch noch eine seiner Schwächen zu erwähnen, die er übrigens mit manchem andern Genie theilte: in einem Briefe, der von seinen Prager Erlebnissen handelt, erzählt er, dass er in ein falsches Schlafzimmer hineingerathen sei, und setzt hinzu: „Ihr wisst, ich bin manchmal etwas geistesabwesend."

Nach drei angenehm in Prag verbrachten Tagen machte sich das vierfache Freundes-Kleeblatt wieder auf den Weg, und zwar nach Teplitz, wo sie am selben Abend anlangten und den folgenden Tag blieben. Hier begegneten sie vielen Landsleuten, von deren einem, Louis Łempicki, Chopin in die Familie des Fürsten Clary eingeführt wurde, in dessen Schloss er einen Abend in hocharistokratischer Gesellschaft verbrachte. Unter den Gästen befand sich ein österreichischer Fürst, ein österreichischer und ein sächsischer General, ein Capitän der englischen Marine und verschiedene *Elégants*, welche Chopin für österreichische Prinzen oder Grafen hielt. Nach dem Thee wurde er von der Mutter der Fürstin, der Gräfin Chotek gebeten, etwas vorzutragen; er setzte sich sofort an's Clavier und forderte die Anwesenden auf, ihm ein Thema zur Improvisation zu geben. „Darauf hörte ich" erzählt er „die um den Tisch sitzenden Damen untereinander zischeln: ‚Un thème, un thème.' Drei

[1]) Die Verschiedenheit der Charaktere würde in einer für beide Theile unerfreulichen Art zu Tage getreten sein, wenn der vornehme und verwöhnte Chopin, wie Moritz Hauptmann, den bis zur Knickerigkeit sparsamen Klengel zum Reisegefährten gehabt hätte, der, um im Hotel das Trinkgeld zu sparen, seine Stiefeln für drei Bajocchi auf der Strasse putzen liess, und was ihm gefiel nach Scudi herrechnete. (Vgl. M. Hauptmann's Bericht über seinen „canonischen Reisegefährten" in seinen „Briefen an Franz Hauser" I. 64 ff.)

junge Fürstinnen beriethen sich und wendeten sich zuletzt an Herrn Fritsche, den Erzieher des einzigen Sohnes des Fürsten Clary, der mir mit Zustimmung aller Anwesenden sagte: ‚Das Hauptthema aus Rossini's Moses'. Ich improvisirte darüber und hatte, wie es schien, guten Erfolg, denn General Leiser [der sächsische General] unterhielt sich nachher längere Zeit mit mir, und als er gehört hatte, dass ich nach Dresden zu gehen beabsichtigte, schrieb er sofort an den Baron Friesen folgende Worte: *Monsieur Frédéric Chopin est recommandé de la part du Général Leiser à Monsieur le Baron de Friesen, Maître de Cérémonie de S. M. le Roi de Saxe, pour lui être utile pendant son séjour à Dresde et de lui procurer la connaissance de plusieurs de nos artistes.*" Und in deutscher Sprache fügte er hinzu: „Herr Chopin ist selbst einer der vortrefflichsten Pianisten, die ich kenne." — Mit einem Wort, Chopin war hier Hahn im Korbe; er musste an diesem Abend viermal spielen, wurde für den folgenden Tag zum Diner eingeladen etc. etc. Dass er trotz aller dieser verlockenden Aussichten, drei reizende Fürstinnen und wer weiss was noch für aristokratische Beziehungen hinter sich lassend, schon am nächsten Morgen um fünf Uhr abfuhr (in einem Miethswagen zu dem mässigen Preise von zwei Thalern), kann, je nach dem Belieben des Lesers, als übermenschlicher Heroismus oder als barbarenhafte Gleichgültigkeit ausgelegt werden. Der Abstecher nach Teplitz hatte nicht in seinem Reiseplan gelegen, doch waren seine Finanzen in so gutem Stande, dass er sich wohl eine kleine Extravaganz erlauben durfte. Mit dem Erfolg derselben konnte er durchaus zufrieden sein, um so mehr, als er, trotz der Kürze seines Aufenthaltes, auch die Haupt-Sehenswürdigkeiten der Gegend, darunter Dux, das Schloss der Waldstein oder Wallenstein mit seinen Erinnerungen an ihren Ahnen, den berühmten Friedländer, nicht versäumt hatte.

Am Abend desselben Tages (26. August) langte Chopin gesund und heiter in Dresden an. Ueber seinen dortigen Aufenthalt ist wenig zu sagen; er hatte nicht die Absicht, öffentlich aufzutreten und begnügte sich damit, sich umzusehen, in der sächsischen Schweiz Natur, und in der „prachtvollen" Gemälde-Gallerie Kunst zu geniessen. Im Theater wohnte er der ersten Vorstellung von Goethe's „Faust" (erster Theil) in Tieck'scher

Bühnenbearbeitung bei, mit Carl Devrient in der Titelrolle. „Eine erschütternde aber grossartige Dichtung! In den Zwischenacten wurden Stücke aus Spohr's Oper ‚Faust' gespielt. Man feierte Goethe's achtzigsten Geburtag." Chopin's Betrachtung über Goethe's Meisterwerk ist ziemlich lakonisch ausgefallen, aber man muss sich erinnern, dass langathmige ästhetische Discussionen niemals seine Sache gewesen sind. Am folgenden Sonnabend sollte in der italienischen Oper — damals gab es noch eine solche in Dresden — eine Aufführung von Meyerbeer's Oper „Crociato" stattfinden; Chopin aber wartete sie nicht ab, da er das Werk schon in Wien kennen gelernt hatte. Baron Friesen nahm unsern Reisenden äusserst höflich auf, scheint ihm jedoch nicht weiter von Nutzen gewesen zu sein. Besser ging es Chopin mit seiner Empfehlung an Morlacchi, der seinen Besuch erwiederte und sich ihm dienstfertig zeigte. Hier kommt nun wieder einmal ein Zug naiver Eitelkeit bei Chopin zum Vorschein: „Morgen früh" schreibt er „erwarte ich Morlacchi, um mit ihm zu Fräulein Pechwell zu gehen; das will sagen, ich gehe nicht zu ihm, sondern er kommt zu mir. Ja, ja, ja!" Fräulein Pechwell war eine Schülerin von Klengel, welcher Morlacchi gebeten hatte, Chopin ihr vorzustellen. Sie scheint nicht nur eine technisch gewandte, feinfühlige und verständnissvolle Musikerin, sondern auch vielseitig gebildet gewesen zu sein. Klengel nannte sie die beste Pianistin in Dresden. Sie starb bereits im Alter von 35 Jahren, nachdem sie einige Jahre zuvor Frau Pesadori geworden war. Wir werden ihr im Verlaufe dieser Biographie noch begegnen.

Weiter wissen wir von Chopin's Reise nur, dass sie über Breslau ging; wie lange er dort gewesen und was er unternommen, sind offene und für uns gleichgültige Fragen. So viel aber ist sicher und durch einen Brief dieses Datums erwiesen, dass er am 12. September 1829 wieder zu Hause in Warschau war.

Achtes Capitel.

Werke der ersten Periode.

Die einzigen von uns betrachteten Werke Chopin's sind — abgesehen von denjenigen, die er weder selbst veröffentlicht hat, noch von irgend Jemandem veröffentlicht zu sehen wünschte — das *Premier Rondeau* Opus 1, das *Rondeau à la Mazur* Opus 5 und die *Variations sur un air allemand* (s. 3. Capitel). Wir müssen nun zum Jahre 1827 zurückkehren und die Fortschritte des Componisten bis zum Frühjahr 1829 in Kürze überblicken, um welche Zeit eine neue bewegende Kraft in sein Leben eintritt und seine künstlerische Thätigkeit beeinflusst. Eine chronologische Uebersicht der im besagten Zeitraum entstandenen oder beendigten Compositionen Chopin's ergiebt für das Jahr 1827: eine Mazurka (Opus 68, Nr. 2), eine Polonaise (Opus 71, Nr. 1) und ein Nocturne (Opus 72); für 1828: *Là ci darem la mano*, Variationen für Clavier mit Orchesterbegleitung (Opus 2), eine Polonaise (Opus 71, Nr. 2), ein Rondo für zwei Claviere (Opus 73), eine Sonate (Opus 4), eine Phantasie über polnische Weisen für Clavier mit Orchester (Opus 13), ein *Krakowiak, Grand Rondeau de Concert*, ebenfalls für Clavier mit Orchester (Opus 14) und ein Trio für Clavier, Violine und Violoncell (Opus 8); für 1829: eine Polonaise (Opus 71, Nr. 3), ein Walzer (Opus 69, Nr. 2), ein anderer Walzer (E-dur, ohne Opuszahl) und ein Trauermarsch (Opus 72b). Ich will nicht zu bestimmt behaupten, dass jedes der letztge-

nannten vier Werke im Frühling oder Frühsommer 1829 geschrieben ist; doch können sie füglich den obenerwähnten Werken aus den Jahren 1827 und 1828 angereiht werden. Diejenigen Compositionen, welche eine höhere Opuszahl als 65 tragen, sind nach dem Tode des Componisten durch Fontana veröffentlicht worden. Der Walzer ohne Opuszahl und die Sonate Opus 4 sind ebenfalls posthume Veröffentlichungen.

Die hier verzeichneten Werke können in drei Gruppen vertheilt werden, deren erste die Sonate, das Trio und das Rondo für zwei Claviere umfasst.

Die Sonate (C-moll, Opus 4) von der Chopin schon am 9. September 1828 schreibt, dass sie seit einiger Zeit in den Händen des Wiener Verlegers Haslinger sei, wurde von diesem als Manuscript bewahrt und erschien erst nach dem Tode des Componisten im Juli 1851. „Als Schüler Elsner's habe ich sie ihm gewidmet" sagt Chopin; und in der That ist sie eine Schüler-Arbeit, eine Art Vorübung und nicht gerade eine gelungene. Der Kampf mit den formalen Schwierigkeiten hat den Componisten so erschöpft, dass seine Individualität dabei vernichtet wurde. Nirgends ist Chopin so wenig er selbst, ja, man kann sagen, sich selbst so unähnlich. Die Wahl der Tonarten sowie der Charakter der Themen zeigen, dass er von der Bedeutung des Contrastes beim Aufbau grösserer Werke noch keine Ahnung hatte. Die beiden mittleren Sätze, Menuett und Larghetto sind erfreulicher als die übrigen, wiewohl im letzteren der selbstgewählte Zwang des Fünf-Vierteltaktes den Componisten hindert, sich behaglich zu fühlen. Ist in den genannten Sätzen bereits ein Hauch von künstlerischer Freiheit und individuellem Leben zu spüren, so findet man im ersten und letzten Satz nur mühselige Arbeit und trübe Einförmigkeit. Auffallend ist übrigens an diesem Werke das schwerfällige Passagenwesen des uns bekannten, so graziösen, leicht beschwingten Chopin.

Der Sonate unvergleichlich überlegen ist das Trio Opus 8, dem Fürsten Anton Radziwiłł gewidmet und im März 1833 veröffentlicht. Es wurde anfangs 1828 begonnen und war am 9. September „noch nicht beendet", auch am 27. December desselben Jahres „noch nicht völlig beendet". Chopin probirte den ersten Satz im Sommer 1828 und wir dürfen annehmen,

dass das ganze Werk, von etwaigen unwesentlichen Aenderungen abgesehen, anfangs 1829 vollendet gewesen ist. Immerhin verging noch längere Zeit, bis der Componist es für druckfertig erklärte. Am 31. August 1830 schreibt er: „Ich probirte das Trio am letzten Sonntag und war mit ihm zufrieden, vielleicht weil ich es lange nicht gehört hatte. Ich glaube Du wirst sagen ‚Welch' ein glücklicher Mann!' Beim Hören kam mir der Gedanke, ob es nicht besser sei, anstatt der Violine eine Bratsche zu verwenden, da bei jener die E-Saite dominirt, welche in meinem Trio nur äusserst selten benutzt wird. Die Bratsche würde in einem besseren Verhältniss zum Violoncell stehen, dann wird das Trio druckfertig sein." Die beabsichtigte Aenderung wurde nicht ausgeführt und Chopin hat recht daran gethan; seine Bemerkungen zeugen von geringer künstlerischer Einsicht, und nur in Anbetracht der Spärlichkeit ähnlicher, das Componisten-Handwerk betreffender Erörterungen in seinen Briefen sind sie schätzenswerth. Aus den obigen Daten ist ersichtlich, dass der Componist viel Zeit, Mühe und Nachdenken auf sein Werk verwendet hat. Wollten wir es als eine Vorübung betrachten, so müssten wir dieselbe als durchaus gelungen bezeichnen; der Gedankeninhalt indessen, durchweg interessant, nicht selten aber auch wahrhaft schön und originell, erhebt es weit über den Rang einer solchen. Der Grundfehler des Trios liegt darin, dass der Componist versucht hat, eine gegebene Form mit einem Gedankeninhalt zu erfüllen, was ihm nur in beschränktem Maasse gelungen ist — die Durchführungs-Partien namentlich sind derart, um diese Behauptung zu stützen. Die Verwerflichkeit des Grundsatzes, die Form sei ein blosses Gefäss für den Inhalt — ein Grundsatz, der häufiger befolgt als offen bekannt wird — wird kaum geleugnet werden, und würde Jemand sie leugnen, so wäre hier nicht der Ort zur Discussion der so schwer zu erörternden Frage „Was ist Form?" — Endlich wäre dem Componisten noch vorzuwerfen, dass er es nicht verstanden hat, die Streichinstrumente wirkungsvoll zu behandeln.

Trotz aller dieser Mängel wurde das Werk von der Kritik, auch von der ausgesprochen conservativen, freundlich aufgenommen. Dass die letztere es günstiger beurtheilte als die früher erschienenen Compositionen Chopin's, ist bezeichnend und erklärt sich aus der weniger ausgeprägten Individualität

des Trios, welches, wenn auch in dieser Hinsicht der Sonate Opus 4 überlegen, doch an kraftvoller Originalität hinter den Arbeiten kleinerer Form zurücksteht. Selbst der feindseligste unter Chopin's Kritikern, Rellstab, Redacteur der Berliner Musikzeitung „Iris", giebt zu — nachdem er die Originalitäts-Sucht des Componisten sowie das unnöthig schwierige Passagenwesen mit seinen der Hand und dem Ohr gleichmässig widerstrebenden Intervall-Fortschreitungen getadelt hat — dass das Trio im Ganzen „ein anerkennenswerthes Werk ist, welches trotz einiger Abschweifungen auf ungangbare Wege doch einer besseren Richtung folgt als die gewöhnlichen Arbeiten der modernen Componisten (1833, Nr. 21). Der Redacteur der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung", ein Blatt, welches Schumann als einen „einschläfernden Ort" charakterisirt, äussert sich so lobend, wie es der passionirteste Chopin-Bewunderer nur wünschen könnte. Nachdem er an dem „talentvollen jungen Mann" hervorgehoben, er habe sich einerseits an Field, andererseits an Beethoven gebildet, fährt er fort: „Es ist in dem Trio alles neu: die Schule, sie ist die neuromantische; die Kunst des Pianofortespiels; das Individuelle, das Eigenthümliche, oder auch Geniale, das in einer Leidenschaft, sich so seltsam treibend, mit seiner liebenswürdigen Innigkeit zusammenhält, mischt, wechselt, dass ihr bewegliches Bild dem Zeichner kaum Zeit lässt, es sicher und treu zu fassen, wie er gern möchte; selbst die Stellung der Phrasen ist ungewöhnlich. — Das alles aber wäre nur ein zweideutiger Ruhm, wenn nicht der Geist, der gleich alte und neue, die neue Form durchhauchte und sinnig machte."

Ich unterbreite dem Leser diese Kritiken als historische Curiosa, nicht etwa als endgültige Urtheile oder Proben kritischen Scharfsinnes. Was mich betrifft, so kann ich weder die Beschränkungen der einen noch die Verhimmelung der andern unterschreiben, wenn auch der selbstbewusste Ton der ersteren ebenso wie die mystische Verschwommenheit der letzteren, wie üblich, das Gewicht der Autorität haben sollten. Schumann, Chopin's eigentlicher „Ritter", war minder kurzsichtig, indem er drei Jahre später (1836) schrieb, das Trio gehöre Chopin's früherer Periode an, in welcher der Componist dem Virtuosen noch gewisse Zugeständnisse machte. Obgleich ich nicht so weit gehe, wie dieser, zum Uebermaass bewundernde und nach-

sichtige Beurtheiler, der das Werk „so edel als möglich" nennt, „so schwärmerisch wie noch kein Dichter gesungen, eigenthümlich im Kleinsten wie im Ganzen, jede Note Musik und Leben", so bin ich doch der Meinung, dass es an Adel der Empfindung, Eigenartigkeit, Musik und Leben reich genug ist, um mehr Beachtung zu verdienen als es bisher gefunden hat.

Classificationen können nur selten den höchstmöglichen Grad bequemer Uebersicht — die Existenzberechtigung aller Classification — und zugleich strenge Genauigkeit beanspruchen. Die dritte Nummer meiner ersten Gruppe z. B. könnte richtigerweise zwischen diese und die zweite Gruppe gestellt werden, da sie an der Natur beider Antheil hat. Das Rondo Opus 73 ist ursprünglich nicht für zwei Claviere geschrieben; Chopin schreibt am 8. September 1828, dass er es während eines Aufenthaltes in Strzyżewo im Sommer desselben Jahres umgearbeitet habe. Damals war er mit dem Stücke leidlich zufrieden, und einen Monat später sprach er davon, es mit seinem Freunde Fontana in der Ressource vorzutragen. Später muss er anderer Meinung gewesen sein, denn das Rondo ist der musikalischen Welt nicht eher bekannt geworden als bei der posthumen Veröffentlichung. Gewisse Zierlichkeiten, eine nicht gewöhnliche Kühnheit und Kraft, sowie vereinzelte interessante Züge in der Durchführung zugestanden, bleibt die Thatsache, dass der thematische Inhalt wenig, und das über-üppige Passagenwerk noch weniger bedeutet, da beide jenes Reizes ermangeln, der ihnen in den späteren Werken des Componisten eigen ist. Das Individuelle dieser Arbeit ist auf das Passagenwesen beschränkt und tritt noch nicht aus dem Elementaren hinaus. Deshalb mag das Rondo nicht unwürdig sein, gelegentlich auf dem Programm eines musikalischen Salons oder selbst eines nicht allzu classischen Concertes zu figuriren, es wird jedoch Diejenigen enttäuschen, welche ihm mit den Erwartungen entgegentreten, zu denen Chopin's spätere so poesievolle wie stilvollendete Werke berechtigen.

Die zweite Gruppe umfasst Chopin's Concertstücke, sämmtlich mit Orchesterbegleitung. Es sind dies 1) *Là ci darem la mano, varié pour le piano*, Opus 2; 2) *Grande Fantaisie sur des airs polonais*, Opus 13; 3) *Krakowiak, Grand Rondeau de Concert*, Opus 14. Von diesen drei Werken ist das erste, Titus Woyciechowski gewidmet, das bekannteste, weniger wegen seines

künstlerischen Werthes als deshalb, weil es gut auch ohne Orchester auszuführen ist und noch mehr, weil es Schumann durch eine — wie soll ich sagen? — Rhapsodie in poetischer Prosa unsterblich gemacht hat. Wie früher erwähnt wurde, ist das Werk schon im September 1828 einige Zeit in den Händen des Wiener Verlegers Haslinger gewesen; es ist wahrscheinlich schon 1827 begonnen, aber erst 1830 im Druck erschienen.[1]) Am 10. April desselben Jahres schreibt Chopin, dass er es mit Ungeduld erwartet. Das Erscheinen dieser Variationen, des ersten Werkes, welches Chopin ausserhalb seines Heimathlandes veröffentlichte, erregte Sensation. Von dem Eindruck, welchen es 1829 auf die Wiener machte, ist im vorigen Capitel ausführlich die Rede gewesen. Die „allgemeine musikalische Zeitung" erhielt nicht weniger als drei Berichte über dies Werk, von denen zwei — der von Schumann und einer eines „alten Musikers" — in derselben Nummer des genannten Blattes (1831, Band 33, No. 49) erschienen; der dritte, von Friedrich Wieck, welcher nicht angenommen wurde, fand im folgenden Jahre seinen Weg in die Musikzeitung „Cäcilia". Schumann's enthusiastischer Erguss ist mehr eine Prophezeihung als eine Kritik. Wenn es uns aber auch nicht gelingt, in Chopin's Composition die Liebeleien Don Juan's mit Zerlina, die Flüche des betrogenen Liebhabers Masetto und die albernen Scherze Leporello's zu unterscheiden, welche Schumann darin herauszuhören glaubte, so werden wir doch alle bereitwilligst und ehrfurchtsvoll seiner Aufforderung Folge leisten: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie!" In diesen Worten liegt thatsächlich das kritische Verdienst des Schumann'schen Berichtes. Wieck fühlt und sagt beinahe dasselbe, nur fühlt er weniger leidenschaftlich und drückt sich im üblichen Kritiker-Stil aus. Der „alte Musiker" andererseits ist pedantisch krittelnd, und der gefürchtete Rellstab (in der „Iris") erbarmungslos verurtheilend. Gleichwohl bemerkten diese beiden conservativen Kritiker, wenn auch durch die Macht der Gewohnheit blind für die Bedeutung des aufgehenden Sternes, was ihre fortschrittlichen Kunstbrüder in der Wärme ihrer Bewunderung übersehen hatten, nämlich das Uebermass der Ornamente und

[1]) Es erschien in einer periodischen Publication „Odeon" benannt, mit der Titel-Bezeichnung „Ausgewählte grosse Concertstücke für verschiedene Instrumente."

Figurationen. Es ist ein Korn Wahrheit in dem harten Worte Rellstab's, dass der Componist „das Thema beinahe mit Läufern überläuft und in der Trillerkette erdrosselt aufhängt". Was übrigens Rellstab und der „alte Musiker" — denn auch dieser klagt: „nichts als Bravour und Figurenwerk!" — nicht bemerkten, was aber jedem klaren und vorurtheilsfreien Beobachter auffallen muss, das ist die Originalität, Pikanterie und Grazie dieser Fiorituren, Rouladen etc., welche thatsächlich Allem ungleich sind, was je vor Chopin's Zeit gehört oder gesehen war. Ich sage „gesehen", denn die Notenbilder in diesem Stück sind so verschieden von denen in den Werken irgend eines andern Componisten, dass selbst ein Unmusikalischer sie vom Früheren unterscheiden könnte; auch ist hier nichts von dem schüchternen Tasten, dem unbeholfenen Stolpern des Schülers. Im Gegentheil, der Componist tritt mit einer Leichtigkeit und Kühnheit auf, welche Bewunderung verdient. Der Leser wird sich dessen erinnern, was ein Wiener Kritiker über Chopin's „Ziel" sagte: dass er nicht darauf ausgehe, durch oberflächliche Virtuosenmittel zu verblüffen, sondern durch die edleren des echten Musikers Eindruck zu machen. Dies ist wahr, wenn wir den Chopin jener Tage mit seinen Virtuosen-Genossen Kalkbrenner, Herz etc. vergleichen; vergleichen wir ihn aber mit dem späteren Chopin oder mit Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann etc., so ist der Fall ein anderer. Allerdings kann es nicht zweifelhaft sein, dass in diesem und den übrigen Werken dieser Gruppe Chopin's Ziel das des Virtuosen war; nur war seine Natur zu reich, zu edel, um in die Nichtigkeit einer faden conventionellen Tonspielerei zu versinken. Uebrigens halte ich aufrecht, dass in den erwähnten Werken die Tonsprache in jugendlicher Ueberschwänglichkeit den Gedanken- und Gefühlsinhalt hinter sich zurücklässt, beeile mich jedoch, hinzuzufügen, dass sie Mancherlei von dem andeutet — z. B. im Opus 2, namentlich in der Introduction, der fünften Variation und im Finale — was in des Meisters schöpferischer Kraft noch latent war.

Die *grande Fantaisie sur des airs polonais* (A-Dur) für Clavier und Orchester, Opus 13, J. P. Pixis gewidmet und im April 1834 erschienen, sowie das *Krakowiak, grand Rondeau de Concert* (F-Dur) für Clavier und Orchester, Opus 14, der Fürstin Adam Czartoryska gewidmet und im Juni 1834 erschienen.

sind die ausgeprägtest polnischen Werke Chopin's. Ueber die Composition des Ersteren, welches nach Karasowski 1828 skizzirt wurde, geben des Meisters Briefe keine Auskunft; bezüglich des zweiten dagegen erfahren wir aus ihnen, dass die Partitur am 27. December 1828 beendigt war, und von der Introduction schreibt Chopin „Sie nimmt sich beinahe ebenso drollig aus, wie ich in meinem Flausch."[1]) In der „Phantasie" variirt der Componist ein polnisches Volkslied (Już miesiąc zaszedł), sowie eine Melodie des polnischen Componisten Kurpinski und schliesst mit einem *Kujawiak*, ein Tanz nach Art der Mazurka, im Dreivierteltakt, so genannt nach der Landschaft Kujawia. Bezüglich dieser Composition ist hervorzuheben, dass die erste Variation über das polnische Volkslied den Keim der reizenden *Berceuse* Opus 57 enthält. Das Rondo Opus 14 hat den Charakter eines *Krakowiak*, eines Tanzes im Zweivierteltakt, Krakauer Ursprunges. In keiner anderen Composition des Meisters erscheint das nationale Element im gleichen Grade unverfälscht; niemals später hat er Nationalmelodien verwendet, oder die Volkstänze so treu nachgeahmt. Zwar ist Chopin bis zum Ende seiner Tage ein guter Pole geblieben, seine Liebe und Anhänglichkeit an alles Polnische wuchs mit der Zeit seiner Abwesenheit vom Heimathlande; aber in dem Maasse, wie er als Componist reift, unterwirft er das Rohmaterial einem mehr und mehr gründlichen Reinigungs-Process, bevor er es für künstlerische Zwecke verwendet: die Volkstänze sind vergeistigt, die nationalen Züge und die ihnen entsprechende Tonsprache verfeinert und individualisirt. Ich stimme nicht mit den Kritikern überein, welche dem scharf markirten, exclusiv polnischen Charakter dieser zwei Stücke Schuld geben, dass sie so wenig Sympathie in der musikalischen Welt gefunden haben; es liegen vielmehr künstlerische Ursachen für diese Vernachlässigung vor, welche allerdings so gross ist, dass nur wenige Virtuosen (Edward Dannreuther, der die Phantasie 1866 im Krystall-Palast, und Chopin's begabte Landmännin, Fräulein Janotha, welche sie später vorgetragen hat, bilden Ausnahmen) es gewagt haben, sie wieder zu beleben und diese wenigen, trotz ihrer vortreff-

[1]) So *Karasowski*, welcher erzählt: „Das war ein von Boy gefertigter, sehr langer Winterrock, in welchem Chopin nach Aussage seiner Freunde eine höchst komische Figur spielte."

lichen Leistungen mit nur geringem Erfolge. Als Ganzes genommen, sind diese Werke in der Form wenig gelungen und erscheinen einigermassen verschwommen, besonders die Phantasie, in welcher die Verbindung der Theile ziemlich schülerhaft ausgefallen ist. Ferner prädominirt die Arabeske in unzulässiger Weise. Rellstab bespricht die Phantasie mit seiner gewöhnlichen Hartnäckigkeit, bemerkt aber sehr richtig, dass Chopin statt einer ausgeführten Melodie nur wenige Takte einer solchen bringt. Die besten Theile des Werkes, welche am meisten Musik enthalten, sind zweifellos die höchst geistvollen Tänze *Kujawiak* und *Krakowiak*. Die ungezügelte Heiterkeit, welche in letzterem herrscht, rechtfertigt manchen Mangel des Werkes oder lässt ihn wenigstens übersehen. In der That überfliesst das Rondo von Freudigkeit; bald laufen die Noten hier und dorthin, bald purzeln sie über einander, in kühnen Arpeggios steigen sie auf, tanzen von Octave zu Octave, trippeln chromatisch einher und machen ihrer Spielfreudigkeit in den ausgelassensten Capriolen Luft.

Die Orchester-Begleitung, welche in den Variationen Opus 2 wenig bedeutet, zeigt in jedem der drei Werke dieser Gruppe eine Unfähigkeit, für andere Instrumente als das Clavier zu schreiben, welche bei Chopin's sonstiger grosser Begabung überraschen muss. Ich will bei diesem Gegenstand jetzt nicht verweilen, da ich bei den Concerten des Meisters wieder darauf zurückkommen werde.

Die Grundeigenschaften von Chopin's Stil — die lose verbundenen, weit-maschigen Accorde und Arpeggios, die Schlangenwindungen, die kühnen Sprünge — sind in den Werken dieser Gruppe übertrieben und werden dadurch grotesk, häufig auch unwirksam. Diese Werke zeigen uns den Stil des Componisten im Zustande der Gährung; er hat noch einen Klärungsprocess durchzumachen, in welchem einige seiner Elemente ausgeschieden und andere einer grösseren oder geringeren Wandelung unterworfen werden. Wir, die Chopin nach seinen besten Werken beurtheilen, sind leicht bereit, die tadelnden Kritiker seiner früheren Compositionen zu verurtheilen; indessen dürfte uns die Ueppigkeit und Uebertreibung des Passagenwesens, welche sie von des Meisters reiferen Schöpfungen unterscheiden, zur Vorsicht ermahnen. Ja, wir müssen anerkennen, wenn auch wider-

strebend, dass in Rellstab's Schelten mancherlei Aeusserungen vorkommen, die keineswegs des Sinnes und der Berechtigung entbehren. So z. B. diese — ich erinnere mich nicht gerade auf welche Composition bezügliche, aber auf die in Rede stehenden wohl anwendbar —: „Das ganze Streben des Componisten erscheint als ein Abweg, begründet auf ein ausgesprochenes Talent, wie wir gern zugeben, gleichwohl aber ein Abweg." Also der feindlichste unter Chopin's Kritikern leugnet nicht sein Talent; zuweilen gar spricht Rellstab, namentlich in späterer Zeit, förmlich im Protector-Tone von ihm. Ich benutze die Gelegenheit, der landläufigen Meinung entgegen zu treten, dass Chopin Ursache gehabt habe, sich zu beklagen, man habe mit der Anerkennung seines Genius gezögert, oder seinen beginnenden Ruhm boshaft angefeindet. Die Unrichtigkeit dieser Meinung wird in der Folge noch bestimmter hervortreten.

Die Werke, welche ich in die dritte Gruppe gestellt habe, zeigen uns den Componisten frei von den Fesseln des Ehrgeizes und anderer äusserer Rücksichten. Abgesehen von Chopin's persönlicher Schreibweise finden wir in ihnen auch mehr persönliches Empfinden. Wenn die Werke der ersten Gruppe die Bestrebungen des angehenden Componisten, die der zweiten Gruppe den Fortschritt des Virtuosen und beide die Entwickelung seiner Compositions-Technik zur Anschauung brachten, so bilden die Werke der dritten Gruppe die werthvollsten Documente für die Geschichte des Menschen und des Tondichters. Die wichtigsten der Werke dieser Gruppe sind zweifellos die drei 1827, 1828 und 1829 geschriebenen Polonaisen. Auch hier ist der Charakter der Bravour unverkennbar, aber, anstatt in erster Reihe zu stehen, ordnet sie sich mehr und mehr dem Gedanken und der Empfindung unter. Diese Polonaisen, wenn auch durchaus Chopin'sch, unterscheiden sich doch sehr von seinen späteren, von ihm selbst veröffentlichten, welche im allgemeinen gedrungener und poesiereicher sind. Auch scheint mir in einigen Passagen der Einfluss Weber's ersichtlich, dessen Polonaise in Es-Moll, Polacca in E-Dur, Sonate in As-Dur und „Aufforderung zum Tanz" (um nur einige Beispiele zu erwähnen), 1810, 1819, 1816 und 1821 erschienen, Chopin gewiss bekannt waren. Derartige Reminiscenzen thun der Originalität der Compositionen nicht ernstlich Abbruch; immerhin bleibt es bewunderungswürdig, bei einem

Achtzehnjährigen eine so ausgeprägte Individualität zu finden, wie sie die D-Moll-Polonaise bekundete.

Das Nocturne aus dem Jahre 1827 (Opus 72, Nr. 1. E-moll), ist wohl die unbedeutendste der früheren Compositionen Chopin's, verdient jedoch Beachtung als das erste Specimen der Gattung des unvergleichlichen Nocturne-Componisten. Ich möchte nicht missverstanden werden, als wollte ich Chopin auf Kosten eines anderen grossen Musikers erhöhen. Field gebührt die Ehre, das Genre nicht nur geschaffen, sondern auch Beispiele desselben gegeben zu haben, welche an Lebensfähigkeit bis heute wenig oder nichts eingebüsst haben. Seine Nocturnen sind in der That ein reicher Schatz, der, wenn auch vom heutigen Geschlecht unverdienterweise vernachlässigt, durch die seines berühmten und jetzt mehr begünstigten Nachfolgers doch keineswegs entwerthet ist. Andererseits muss zugegeben werden, dass, wenn Field Einfluss auf Chopin ausgeübt hat, der Letztere nicht etwa als Nachahmer anzusehen ist. Selbst wo, wie z. B. in Opus 9, Nr. 1 und 2, die Melodie oder die Form der Begleitung entfernte Anklänge an Field bemerken lassen, ist dies nur für wenige Noten der Fall, und schon im nächsten Moment ist Chopin, was Niemand anders sein könnte. Es hat einen eigenen Reiz, eines grossen Mannes Entwickelung zu beobachten, die Ausbildung des Meisters von ihren bescheidenen Anfängen an zu verfolgen; ich fürchte daher nicht, den Leser zu ermüden, wenn ich seine Aufmerksamkeit auf gewisse hier in Betracht kommende Punkte richte, in diesem Falle auf die weitmaschigen Accorde und leichtbeschwingten Notengruppen, sowie die Vorahnung der Coda von Opus 9.

Aus dem Jahre 1827 stammt auch eine Mazurka in A-moll Opus 68, Nr. 2, ein einfaches und ländliches, zugleich anmuthiges Stück. Das Trio *(poco più mosso)*, der originellere Theil der Mazurka, erscheint leicht verändert in späteren Mazurken wieder. Auch hier die Andeutung zukünftiger Schönheit, welche diese früheren Werke so interessant macht. Die oben erwähnten drei Polonaisen sind voll von melodischen Zügen, harmonischen Fortschreitungen etc., welche später in einer reineren, ausdrucksvolleren, mehr epigrammatischen oder anderweitig vervollkommneten Form verwerthet sind.

Dasselbe bemerken wir an den Walzern, welche hier noch

zu besprechen sind. Ob diese Walzer (in B-moll, Opus 69, Nr. 2, und in E-dur, ohne Opuszahl) wirklich im Frühjahr 1829 geschrieben sind, oder später im Verlauf desselben Jahres, ist unwichtig. Ich habe schon erwähnt, dass sie zweifellos zur Gruppe der oben besprochenen gehören. Der erste ist der bedeutendere. In beiden begegnen wir Stellen, welche auf vollendetere Beispiele der Gattung hinweisen; so gewisse rhythmische Motive, melodische Wendungen und harmonische Fortschreitungen auf die bekannten Walzer Es-dur Opus 18 und As-dur Opus 34 Nr. 1; ferner der D-dur-Theil des Walzers in B-moll auf den C-dur-Theil des Walzers in A-moll (Opus 34 Nr. 2). Hiermit schliesst unsere Uebersicht der Compositionen aus Chopin's erster Periode.

In der Erbschaft eines weniger reichen Mannes würde der Trauermarsch in C-moll Opus 72b, nach Fontana 1829 geschrieben[1]), ein bedeutendes Stück sein; in der Chopin's zählt er kaum mit. Bei allen Mängeln dieser Composition hat indessen die ruhige Einfachheit und liebliche Melancholie etwas Rührendes. Freilich steht sich der Meister hier selbt im Licht: der berühmte Trauermarsch in B-moll aus der B-moll-Sonate Opus 35, welcher zehn Jahre später entstanden ist, hat den bescheideneren in C-moll völlig verdunkelt. Neben des ersteren hoher Kraft, Leidenschaft und meistervoller Verwendung aller Kunstmittel sinkt der Letztere zu schwächlicher Unbedeutendheit herab und erscheint fast knabenhaft. In ihm wäre noch die Anticipation (Takt 12) eines Motivs des späteren Marsches (Takt 7), sowie Reminiscenzen des Trauermarsches aus Beethoven's As-dur-Sonate Opus 26 zu erwähnen.

[1]) In Breitkopf und Härtel's Gesammtausgabe von Chopin's Werken ist irrthümlicherweise die Jahreszahl 1826 angegeben.

Neuntes Capitel.

1829—1830.

Erste Liebe. — Freundschaftsbundniss mit Titus Woyciechowski. — Leben in Warschau nach der Rückkehr aus Wien. — Besuch beim Fürsten Radziwiłł in Antonin (October 1829). — Neue Compositionen. — Veranstaltung zweier Concerte.

Im vorigen Capitel habe ich von einem neuen Element gesprochen, welches in Chopin's Leben eintritt und seine künstlerische Wirksamkeit beeinflusst. Die folgenden, am 3. October 1829 an seinen Freund Titus Woyciechowski gerichteten Worte belehren uns, welcher Art dieses Element war und wann es anfing, sich geltend zu machen: „Bilde Dir nicht ein [wenn ich von den Vortheilen und Annehmlichkeiten des Aufenthaltes in Wien spreche] dass ich an Fräulein Blahetka denke, von der ich Dir geschrieben habe; ich habe — vielleicht zu meinem Unglück — schon mein Ideal gefunden, welches ich treu und aufrichtig verehre. Sechs Monate sind verflossen und noch habe ich keine Silbe mit ihr gesprochen, von der ich jede Nacht träume. Während meine Gedanken bei ihr weilten, schrieb ich das Adagio meines Concerts, und heute Morgen früh gab sie mir den Walzer ein, den ich Dir hierbei schicke.“ Der Einfluss einer leidenschaftlichen Neigung auf Herz und Geist kann nicht hoch genug veranschlagt werden; er ist es, in neun von zehn, wenn nicht in neunundneunzig von hundert Fällen, welche den Reimenschmied in einen Dichter, den Handwerker in einen Künstler verwandelt.

Chopin bekennt sich in dieser Hinsicht als Schuldner seiner Constantia, Schumann als der seiner Clara. Wer aber könnte alle die glücklichen und unglücklichen Neigungen aufzählen, durch welche dichterische Naturen gereift sind? Unendlich ist ihre Anzahl in der Geschichte, in Biographien und Anekdoten; noch grösser aber die Zahl der in Literatur und Kunst begrabenen Liebes-Leiden und -Freuden, welche als Blumen von fleckenloser Schönheit unverwelklich und von süssestem Dufte aus diesen Gräbern erstehen. Die Liebe ist in der That die Sonne, welche die zahllosen, meist unerkannterweise in den Tiefen der menschlichen Seele schlummernden Möglichkeits-Keime zur Wirklichkeit entfaltet. Es war nach Chopin's Aussage ungefähr im April 1829, als diese mächtige Kraft sich in ihm zu rühren begann, und die Correspondenz der folgenden zwei Jahre zeigt uns auf's Deutlichste, wie sie mit immer wachsender Gewalt von ihm Besitz nimmt und seinen zarten Organismus mit besorgnisserregender Heftigkeit erschüttert. Der Gegenstand der Leidenschaft Chopin's, das Wesen, welches er verehrte und in welchem er die Verwirklichung des Ideals der Weiblichkeit sah, war Constantia Gładkowska, eine Schülerin des Warschauer Conservatoriums, von welcher der Leser im Weiteren noch mehr erfahren wird.

Nirgends vielleicht erscheint Chopin's persönliche Eigenthümlichkeit auffälliger als in seiner Freundschaft für Titus Woyciechowski. Es ist nicht übertrieben wenn ich behaupte, dass die richtige Einsicht in die Natur der beiden Leidenschaften Chopin's, seine Liebe und seine Freundschaft — denn auch diese war bei ihm eine Leidenschaft — uns den Schlüssel zum Verständniss aller Geheimnisse seines Charakters, seines Lebens, sowie dessen Ergebnisses, seiner Kunstschöpfungen, in die Hand giebt. Ja, noch mehr, ein volles Verständniss dieser Leidenschaften befähigt uns, die Trübsal und die Täuschungen voraus zu sehen, welche ihm im Leben beschieden gewesen sind. Chopin's Freundschaft war keine gewöhnliche; sie war eine im höchsten Grade romantische. Dem praktischen Engländer und dem leichtlebigen Franzosen muss sie unverständlich sein; auch in Deutschland würde man sie vor etlichen Menschenaltern besser verstanden haben als es heute möglich ist. Suchen wir in der Literatur nach Beispielen derartiger Freundschaft, so finden wir nirgends

einen ausgeprägteren Typus derselben als bei Jean Paul. Wirklich klingen manche Stellen in Chopin's Briefen wie Auszüge aus den Werken des Genannten: sie erinnern uns an die sentimentalen und transcendentalen Ergüsse eines Siebenkäs, Leibgeber, Walt, Vult u. a. Es war etwas in Chopin's warmer, zarter, überschwänglicher Freundschaft, was am besten durch das Prädikat „weiblich" zu bezeichnen ist. Ausserdem war sie so anspruchsvoll, so voller Ungeduld und mit Eifersucht gemischt, dass er häufig Veranlassung nimmt, mit dem weniger zärtlichen und enthusiastischen Titus zu schmollen.

Hier einige Beispiele: „27. December 1828. Wenn ich heute so viel Unsinn kritzle, so ist es nur deshalb, um Dich zu erinnern, dass Du so fest wie je in meinem Herzen sitzest, und dass ich derselbe Fritz geblieben bin. Du magst nicht, dass man Dich küsst, heute aber musst Du mir es erlauben." Die Kuss-Frage wird häufig erörtert. „12. September 1829. Ich umarme Dich herzlich und küsse Dich auf den Mund, wenn Du es mir erlaubst." „20. October 1829. Ich umarme Dich herzlich — Mancher schreibt dies am Ende seines Briefes, die Meisten denken sich aber wenig dabei, wenn sie es schreiben. Du indessen, mein liebster Freund, musst glauben, dass ich es aufrichtig meine, so wahr ich Fritz heisse." „4. September 1830. Die Zeit vergeht, ich muss mich waschen .... küsse mich jetzt nicht .... aber Du würdest mich ja überhaupt nicht küssen, wenn ich mich auch mit byzantinischem Oel salbte, es sei denn, dass ich Dich mit magnetischen Mitteln dazu zwänge."

Kennten wir nicht den Schreiber und den Adressaten, so könnten wir glauben, dass die beiden folgenden Stellen von einer Liebenden an den Geliebten geschrieben sind: „14. November 1829. Du mein Liebster, bedarfst nicht meines Portraits. Glaube mir, dass ich stets um Dich bin und Dich zeitlebens nicht vergessen werde." „15. Mai 1830. Du hast keinen Begriff, wie ich Dich liebe! Könnte ich es Dir nur beweisen! Was gäbe ich nicht darum, wenn ich Dich noch einmal recht herzlich umarmen könnte!" Einmal spricht er den Wunsch aus, mit seinem Freunde zu reisen; aber dies Verlangen scheint ihm zu gewöhnlich, und er bedient sich folgender überschwänglicher Ausdrucksweise: „18. September 1830. Ich möchte nicht mit Dir reisen, denn ich sehe mit dem grössten Entzücken dem Moment

entgegen, wo wir in der Ferne einander begegnen und uns umarmen; dass wird mehr werth sein, als tausend langweilige Reisetage in Deiner Gesellschaft.“ Eine andere Stelle aus diesen Briefen giebt uns einen Begriff von dem Einfluss Woyciechowski's auf seinen Freund: „10. April 1830. Dein Rath ist gut. Ich habe bereits einige Einladungen zum Abend ausgeschlagen, als hätte ich eine Ahnung davon gehabt, denn ich denke an Dich fast bei Allem, was ich unternehme. Ich weiss nicht, ob es daher kommt, weil ich von Dir zu Fühlen und zu Erkennen gelernt habe; aber wenn ich irgend etwas componire, so wünsche ich stets zu wissen, ob es Dir gefällt; und ich glaube, dass mein zweites Concert (E-moll) nicht eher Werth für mich haben wird, als bis Du es gehört und gebilligt hast.“ Wie diese Worte zeigen, dass Chopin in seinem Freunde eine Art Erzieher verehrt, so ist er stets ungeduldig, seinen Titus mit Allem bekannt zu machen, was er Neues geschrieben hat. Aber sie enthalten noch einen weiteren charakteristischen Zug, welcher Beachtung verdient: ich meine das, was Chopin von seiner „Ahnung“ sagt. Im Aberglauben ist er ein richtiges Kind seines Heimathlandes, und alle Aufklärung Frankreichs vermochte seinen Glauben an Träume, Vorahnungen, günstige und ungünstige Tage, glück- und unglückbringende Zahlen etc. nicht zu erschüttern. Dies ist ein weiterer romantischer Zug im Charakter des Componisten, ein gefährlicher für wissenschaftliche Bestrebungen, für die künstlerischen dagegen nicht ungünstig. Ich werde später wieder noch auf diesen Gegenstand kommen und einige Beläge dafür geben; hier folge nur noch eine kurze Stelle aus einem der früheren Briefe Chopin's: „17. April 1830. Wenn Du während der Reichstagssitzungen in Warschau bist, so wirst Du in mein Concert kommen — ich habe etwas wie eine Vorahnung, und wenn ich dann auch noch davon träume, so glaube ich bestimmt daran.“

Nehmen wir nach diesen einleitenden Worten den Faden der Erzählung wieder auf. Nach Warschau zurückgekehrt, wurde Chopin durch die in deutschen Blättern erschienenen Kritiken seiner Wiener Concerte in einem Zustande geistiger Erregung erhalten. Er wird nicht müde, seinem Freunde von ihnen zu erzählen, schreibt Stellen daraus ab und beklagt sich über die polnischen Zeitungen, welche sie in unrichtiger Uebersetzung reproducirt haben. Man kann sich freilich über die

Incorrectheit der polnischen Berichte nicht wundern, denn einige dieser Kritiken sind in dem denkbar unbeholfensten und confusesten Deutsch geschrieben. Nach dem, was Chopin über diesen Gegenstand sagt, scheint es, als habe er den Aeusserungen der Presse viel zu viel Wichtigkeit beigelegt, und sei er gegen tadelnde Worte, auch gegen die schonendsten, übermässig empfindlich gewesen. Dass sich der junge Meister indessen bald mit neuen Arbeiten beschäftigte, erhellt aus der bereits citirten Stelle seines Briefes vom 3. October 1829, wo er von dem Adagio eines Concertes spricht, sowie von einem durch sein „Ideal" inspirirten Walzer. Diese Compositionen waren der zweite Satz des F-moll-Concertes, und der Walzer Opus 70 Nr. 3, von welchen bei Besprechung der Werke aus den Jahren 1829 und 1830 noch weiter die Rede sein wird.

Eine der wichtigsten Episoden im damaligen Musikleben Chopin's waren die wöchentlichen Musikabende im Hause des Claviercomponisten Kessler, von welchem der Leser im folgenden Capitel Näheres erfahren wird. Dort versammelten sich die tüchtigsten Tonkünstler Warschau's, und jeder musste vom Blatt spielen, was ihm vorgelegt wurde. Unter den an zweien dieser Freitagabenden ausgeführten Werken finden wir Spohr's Octett, welches Chopin als „wunderbares Werk" bezeichnet; Ries' Cis-moll-Concert (mit Streichquartettbegleitung vorgetragen), Hummel's E-dur-Trio, das Clavier-Quartett vom Prinzen Louis Ferdinand von Preussen und Beethoven's letztes Trio, von welchem Chopin sagt, er könne seine Pracht und Grösse nur bewundern. In Brzezina's Musikalienhandlung sprach er jeden Tag vor, ohne freilich dort Neues zu finden, ausgenommen ein Concert von Pixis, welches keinen grossen Eindruck auf ihn machte. Dass Chopin mit seiner Lage wenig zufrieden war, ergiebt sich aus seinen folgenden Worten: „Du glaubst nicht, wie traurig mir Warschau ist; fühlte ich mich nicht im häuslichen Kreise glücklich, so würde ich hier nicht leben mögen. O, wie bitter ist es, Niemanden zu haben, mit dem man Freude und Leid theilen kann; wie schrecklich ist das Gefühl eines bedrückten Herzens, wenn man seine Leiden keiner menschlichen Seele klagen kann! Du weisst genau, was ich empfinde. Wie oft erzähle ich meinem Clavier alles das, was ich Dir mittheilen möchte!" Gewiss erräth der Leser, so gut wie es Titus errieth, an welchen

dieser Brief gerichtet ist, dass Chopin auf seine Liebe anspielt. Bemerkenswerth sind auch die auf die Unterhaltung mit seinem Clavier bezüglichen Schlussworte.

Um diese Zeit war Chopin unausgesetzt mit Reiseplänen beschäftigt. Im October 1829 schreibt er, dass, wohin auch das Schicksal ihn führen möge, er entschlossen ist, den Winter nicht in Warschau zuzubringen. Nichtsdestoweniger verfloss länger als ein Jahr, bevor er seiner Heimathstadt Lebewohl sagte. Er selbst wünschte nach Wien zu gehen, sein Vater aber scheint mehr für Berlin gewesen zu sein. Fürst Radziwill und seine Gattin hatten ihn freundlich eingeladen, nach der preussischen Hauptstadt zu kommen und ihm Wohnung in ihrem Palais angeboten. Chopin indessen vermochte nicht einzusehen, welchen Vortheil ein Aufenthalt in Berlin ihm bringen könne. Ueberdies glaubte er, im Gegensatz zu seinem Vater, dass diese Einladung nichts weiter sei als „de belles paroles". Beiläufig gesagt, können diese Worte Chopin's beweisen, dass der Fürst nicht sein Beschützer und Wohlthäter gewesen ist, wie Liszt und Andere behauptet haben. Während Chopin von seiner Absicht spricht, irgend wohin zu reisen und von des Fürsten Einladung, ruft er plötzlich mit echt Chopin'scher Unentschlossenheit und Unberechenbarkeit aus: „Wozu aber alles dieses? In Anbetracht, dass ich so manche neue Arbeit begonnen habe, wäre es wohl das Weiseste, hier zu bleiben."

Ohne diese Angelegenheit entschieden zu haben, bricht er am 20. October 1829 nach Posen auf. Eine Einladung des Fürsten Radziwill war für ihn die Veranlassung, das väterliche Dach so bald nach seiner Rückkehr wieder zu verlassen. Seine Absicht war, nur vierzehn Tage fern zu bleiben, und auf dem Wege nach Antonin, der Residenz des Fürsten, seine Freunde, die Wiesiołowski's zu besuchen. Chopin gefiel sich in Antonin ausserordentlich. Die Fürstin, eine freundliche und gütige Dame, welche das Verdienst des Menschen nicht etwa nur nach seiner Abstammung schätzte, gewann das Herz des Künstlers, indem sie den Wunsch aussprach, dessen F-moll-Polonaise (Opus 71 Nr. 3) jeden Tag zu hören und so bald als möglich zu besitzen. Die jungen Prinzessinnen, ihre Töchter, hatten, abgesehen von ihrer Schönheit, mancherlei Reize für ihn; eine von ihnen spielte fertig und verständnissvoll Clavier. „Ich habe während meines

Besuches beim Fürsten Radziwill" berichtet Chopin seinem Freunde Titus am 14. November 1829 „eine *Alla Polacca* mit Violoncell geschrieben. Es ist nichts weiter als ein brillantes Salon-Stück, wie es den Damen gefällt. Ich wünschte, die Prinzessin Wanda übte es ein, so dass es den Anschein hätte, als habe ich ihr Unterricht gegeben. Sie ist erst siebzehn Jahre alt und sehr hübsch; es müsste entzückend sein, das Recht zu haben, ihre niedlichen Finger auf die Tasten zu setzen — aber, Spass bei Seite, ihre Seele ist mit wahrem musikalischen Empfinden erfüllt und man hat nicht nöthig, ihr zu sagen, wo sie *crescendo*, *piano* oder *pianissimo* spielen soll." Nach Liszt hat sich Chopin seiner Besuche in Antonin gern erinnert und manches kleine damit verknüpfte Erlebniss erzählt. Die Prinzessin Elisa z. B., eine der Radziwill'schen Töchter, welche in der Blüthe ihrer Jahre starb, hatte ihm das süsse Bild eines für kurze Zeit auf diese Erde verbannten Engels hinterlassen. Eine andere Stelle des Briefes, aus welchem ich zuletzt citirte, wirft einiges Licht auf Chopin's Beziehungen zu ihr. „Du wünschest ein Portrait von mir; könnte ich nur der Prinzessin Elisa eines entwenden, so solltest Du es gewiss haben; denn sie hat zwei Portrait-Zeichnungen von mir in ihrem Album, und man sagt, dieselben seien sehr ähnlich."

Der musikalisch hochbegabte Fürst fühlte sich selbstverständlich durch das erblühende Genie angezogen. Was Chopin von den Compositionen seines hohen Freundes hielt, berichtet er ausführlich an Titus Woyciechowski. Ich will hier ein für allemal bemerken, dass die in diesem Capitel citirten Briefe sämmtlich an diesen gerichtet sind. „Du weisst, wie sehr der Fürst die Musik liebt; er zeigte mir seinen ‚Faust', und ich fand darin manches wahrhaft Schöne, zum Theil sogar Grossartige. Unter uns, ich hätte dem *Namiestnik* [Statthalter] solche Musik niemals zugetraut! Unter Anderm war ich durch eine Scene überrascht, in welchem Mephistopheles mit Gesang und Guitarrenspiel Gretchen an's Fenster lockt, während gleichzeitig aus der nahen Kirche ein Choral erklingt. Dies muss auf der Bühne eine grosse Wirkung machen. Ich erwähne dies nur, um Dir ein Bild seines musikalischen Schaffens zu geben. Er ist ein grosser Bewunderer Gluck's. Die Bühnenmusik hat nach seiner Meinung nur so weit Bedeutung, als sie die Situationen

und die Handlung illustrirt; deshalb schliesst auch seine Ouvertüre nicht ab, sondern geht sofort in die Introduction über. Das Orchester ist hinter den Coulissen aufgestellt und stets unsichtbar, damit die Aufmerksamkeit der Zuschauer durch Aeusserlichkeiten, wie die Bewegungen des Dirigenten und der Spieler nicht abgelenkt werde."

Chopin gefiel sich so gut in Antonin, dass, hätte es sich nur um sein Vergnügen gehandelt, er dort geblieben wäre, bis man ihn fortgewiesen hätte. Dennoch, und obwohl man ihn bat, länger zu bleiben, verliess er dies „Paradies" mit seinen „zwei Even" nach einem Aufenthalt von acht Tagen. Es waren seine Arbeiten, besonders das „ungeduldig auf sein Finale wartende" F-moll-Concert, welche ihn zu dieser Selbstverleugnung veranlassten. Sobald Chopin von seinem Arbeitszimmer wieder Besitz genommen, war es zweifellos seine erste Aufgabe, oder doch eine der ersten, den fehlenden Satz, das Rondo seines Concertes zu schreiben; doch hören wir, da von hier an seine Briefe eine Lücke von mehr als vier Monaten zeigen, nichts weiter darüber, bis er es öffentlich spielte. Vor seinem Besuche in Antonin schreibt er dem Freunde (20. October 1829), dass er „eine Etüde nach seiner Manier" componirt habe, und nach dem Besuche berichtet er, „mehrere Etüden" geschrieben zu haben.

Wie es scheint, hat sich Chopin gelegentlich in der Ressource hören lassen. Der Leser wird sich seiner Absicht erinnern, dort mit Fontana das Rondo mit zwei Clavieren vorzutragen. Am 14. November 1829 theilt Chopin seinem Freunde Titus mit, dass am Sonnabend zuvor Kessler das E-dur-Concert von Hummel in der Ressource gespielt habe, und dass er selbst, wahrscheinlich am folgenden Sonnabend dort spielen werde, für welchen Fall er seine Variationen, Opus 2, gewählt habe. So, mit Componiren und Clavierspielen beschäftigt, zugleich unter einer gewissen Vereinsamung leidend — „Du kannst Dir nicht vorstellen" schreibt er „wie mir jetzt überall in Warschau etwas fehlt! Ich habe Niemanden, mit dem ich reden kann, wären es auch nur zwei Worte, Niemanden, dem ich mich anvertrauen kann" — so sieht er dem Tag des ersten Concerts in seiner Vaterstadt entgegen. Dies wichtige Ereigniss fand am 17. März 1830 statt, mit folgendem Programm:

Erster Theil.

1) Ouvertüre zur Oper *Leszek Biały* von Elsner.
2) Clavierconcert in F-moll (erster Satz), componirt und vorgetragen von F. Chopin.
3) Divertissement für Horn, componirt und vorgetragen von Görner.
4) Clavierconcert in F-moll (Adagio und Rondo) componirt und vorgetragen von Chopin.

Zweiter Theil.

1) Ouvertüre zur Oper *Cecylja Piaseczyńska* von Kurpiński.
2) Gesangs-Variationen von Paër, vorgetragen von Frau Meier.
3) Potpourri über Volksweisen, componirt und vorgetragen von Chopin.

Drei Tage vor dem Concert, welches im Theater stattfand, waren weder Logen noch Sperrsitze zu haben. Uebrigens beklagt sich Chopin, dass es im Ganzen nicht den von ihm erwarteten Eindruck gemacht habe. Nur das Adagio und Rondo seines Concerts hatten durchschlagenden Erfolg. Lassen wir den Concertgeber jedoch darüber selbst reden: „Das erste Allegro des F-moll-Concerts (nicht Allen verständlich) wurde gleichwohl mit einem ‚Bravo' belohnt, doch glaube ich, das Publicum wünschte damit zu beweisen, dass es ernste Musik verstehe und zu schätzen wisse. Es giebt Leute genug in allen Ländern, welche es lieben, sich das Ansehen von Kennern zu geben. Das Adagio und Rondo brachten eine sehr grosse Wirkung hervor. Der Applaus und die ‚Bravos' nach diesen Sätzen kamen wirklich vom Herzen; das Potpourri über polnische Volkslieder verfehlte seinen Zweck vollständig. Man applaudirte zwar, augenscheinlich jedoch nur, um dem Spieler zu beweisen, dass man sich nicht gelangweilt habe."

Wieder hören wir bei dieser Gelegenheit den Vorwurf, dass Chopin's Spiel zu zart gewesen sei; namentlich seitens derer, welche entfernt gesessen, während die näher Sitzenden befriedigt gewesen zu sein scheinen. In einer Recension, welche voll des Lobes war, wurde ihm gerathen, in Zukunft mehr Energie und Kraft zu entfalten; Chopin aber glaubte zu wissen, wo er diese Kraft finden könne, und bediente sich im nächsten Concert eines Wiener Instruments an Stelle seines eigenen Warschauer Flügels. Elsner schrieb die Undeutlichkeit der Bässe und die allgemeine Schwäche des Tones ebenfalls dem Instrument zu. Der Beifall einiger Musiker entschädigte Chopin bis zu einem gewissen Grade

für den Mangel an Beifall und Verständniss seitens des grossen Publicums. „Kurpiński meinte, er habe an diesem Abend neue Schönheiten in meinem Concert entdeckt, und Ernemann war völlig befriedigt." Eduard Wolff sagte mir, dass man in Warschau von Chopin's eigentlicher Bedeutung keinen Begriff gehabt habe; wie konnte man auch? war er doch zu eigenartig, um sofort verstanden zu werden. Es giebt Leute, welche glauben, die Schwierigkeiten in Chopin's Musik haben ihren Ursprung im polnisch-nationalen Charakter derselben, und den Polen müsse sie so leicht-verständlich sein, wie ihre Muttersprache. Dies ist ein Irrthum; thatsächlich sind es andere Länder gewesen, welche Polen gelehrt haben, was man Chopin schuldig ist. Dass die Pariser aristokratische Gesellschaft, Polnische wie Einheimische, bei aller Bewunderung für Chopin's Anmuth, Eleganz und Feinheit, ihn doch keineswegs völlig verstanden hat, ist schon von Liszt bemerkt worden, der als Augen- und Ohrenzeuge gewiss competent ist. Uebrigens ist sein Zeugniss kaum nöthig, um die Thatsache zu bestätigen. Ein wahrer Dichter, sei er noch so national, weicht mit seinen Gedanken und dem Ausdruck derselben von den Pfaden der gewöhnlichen Menschen ab, die sich ja in den höheren so gut wie in den niederen Ständen finden. Chopin, wiewohl von nationalem Geiste erfüllt, offenbarte denselben gleichwohl nicht in einer allgemein verständlichen Form, weil er ihn zuvor einem Process der Idealisirung und Individualisirung unterwarf. Es ist häufig ausgesprochen worden, dass in Chopin's Musik der nationale Charakter über dem universalen herrscht; es ist aber nicht minder wahr, dass bei ihm das Individuelle über dem Nationalen prädominirt. Es giebt Künstlernaturen, deren Tendenz es ist, sich auszubreiten und zu absorbiren, während andere sich zu concentriren und sich abzuschliessen streben. Chopin ist ein Typus der letzteren Gattung; kein Wunder daher, dass er nicht auf einem Schlage von seinen Landsleuten verstanden wurde. Der grosse Erfolg der späteren Warschauer Concerte Chopin's kann E. Wolff's Behauptung nicht widerlegen, welche übrigens durch des Componisten eigene Bemerkungen über den Geschmack des Publicums und dessen Aufnahme seiner Compositionen bekräftigt wird. Ueberdies werden wir sehen, dass diejenigen seiner Werke am meisten gefielen, in welchen, wie in

der „Phantasie“ und im „Krakowiak“, das Rohmaterial nur mehr oder minder künstlerisch aufgeputzt ist, noch nicht aber geistig verarbeitet und assimilirt; wenn die „Phantasie“ im ersten Concert die Hörer kalt liess, so war daran ohne Zweifel das Ungenügende des Vortrages schuld.

Kaum war das erste Concert vorüber, und Chopin noch völlig unter dem Eindrucke desselben, als er bereits die Vorbereitungen zu einem zweiten begann, welches eine Woche später stattfand. Das Programm war folgendes:

Erster Theil.

1) Symphonie von Nowakowski.
2) Clavierconcert in F-moll (erster Satz), componirt und vorgetragen von Chopin.
3) Violin-Variationen von De Bériot, vorgetragen von Bielawski.
4) Clavierconcert in F-moll (Adagio und Rondo) componirt und vorgetragen von Chopin.

Zweiter Theil.

1) Rondo Krakowiak, componirt und vorgetragen von Chopin.
2) Arie aus „Elena e Malvina“ von Soliva, gesungen von Frau Meier.
3) Improvisation über Volksweisen.

Diesmal war die Zuhörerschaft zahlreicher, wie Chopin sagt, als in irgend einem früheren Concert, und auch in hohem Grade befriedigt. Der Beifall nahm kein Ende, und mit dem Hervorrufen vermischte sich das Verlangen nach einem „weiteren Concert“. Das Krakowiak brachte eine ungeheure Wirkung hervor und war von vier Applaus-Stürmen gefolgt. Die Improvisation über die polnische Volksweise *W mieście dziwne obyczaje* gefiel nur den Leuten im ersten Rang, obwohl Chopin nicht in der Art improvisirte, wie er es beabsichtigt hatte, was für das gerade anwesende Publicum ungeeignet gewesen wäre. Nach dieser und einer weiteren Bemerkung Chopin's, „dass Wenige von der *haute volée* ihn bisher gehört haben“, scheint es, als wären die meist auf ihren Gütern lebenden aristokratischen Kreise bei diesem Concerte nicht zahlreich vertreten gewesen. Wie er vom Publicum dachte, musste er überrascht sein, dass das Adagio allgemein gefiel, und er von allen Seiten schmeichelhafte Worte darüber zu hören bekam. Man sagte ihm auch, „dass jede Note wie eine Glocke geklungen habe“ und „dass er weit besser auf dem zweiten als auf dem ersten Instrument gespielt habe“. Aber

obwohl Elsner dafür hielt, dass Chopin nur nach dem zweiten Concert beurtheilt werden könne, und Kurpiński, sowie Andere es bedauerten, dass er nicht auch im ersten Concert den Wiener Flügel gehabt habe, so bekennt er doch selbst, dass ihm sein eigenes Instrument lieber gewesen sei. Der Erfolg der Concerte kann nach folgenden Thatsachen gemessen werden: ein reisender Virtuose und früherer Schüler des Pariser Conservatoriums Namens Dunst erbot sich in seiner Begeisterung, Chopin mit Champagner zu traktiren; am Tage nach dem zweiten Concert wurde ihm ein Blumenstrauss mit einem Gedicht zugesandt; sein Studiengenosse Orłowski schrieb Mazurken und Walzer über das Hauptthema des Concerts, und veröffentlichte sie ungeachtet des Einspruches des entsetzten Componisten; der Musikalienhändler Brzezina bat ihn um sein Portrait, aber Chopin, in der Furcht, „sein Conterfei könne zum Einwickeln von Butter und Käse benutzt werden", verweigerte es; der Redacteur des „Courier" veröffentlichte in seinem Blatte ein an Chopin gerichtetes Sonett. Auch finanziell waren die Concerte erfolgreich, obwohl der Concertgeber dies nicht zugeben wollte. In diesem Falle scheint er von Concerteinnahmen den Begriff einer Prima-Donna zu haben, denn er schreibt ganz kühl: „Von den beiden Concerten hatte ich, nach Abzug aller Kosten, kaum fünftausend Gulden [ungefähr 2500 Mark]." Uebrigens behandelt er diesen Theil des Geschäftes sehr obenhin und erklärt, dass Geld für ihn keine Bedeutung habe. Zu den Zeitungsstimmen, welche selbstverständlich laut wurden, giebt Chopin einige empfindsame und bescheidene Commentare: „Nach meinen Concerten sind viele Kritiken erschienen; wenn mir in denselben (namentlich in dem *Kuryer Polski*) reichliches Lob zu Theil wurde, so war dasselbe doch nicht übertrieben. Das officielle Journal brachte ebenfalls einige Spalten zu meinem Preise; eine seiner Nummern enthielt unter anderem solche — gewiss wohlgemeinte — Einfältigkeiten, dass ich ganz wüthend war, bis ich die Antwort in der *Gazeta Polska* gelesen hatte, welche mir gerechterweise abzieht, was die anderen Blätter mir in ihrer Uebertreibung zugelegt hatten. In diesem Artikel heisst es, dass die Polen eines Tages so stolz auf mich sein werden, wie die Deutschen auf Mozart, was offenbarer Unsinn ist. Aber das ist nicht Alles: der Kritiker sagt weiter, wenn ich in die Hände eines Pedanten oder eines Rossi-

nisten (welch alberner Ausdruck!) gefallen wäre, so hätte ich nicht werden können, was ich bin. Nun, obwohl ich auch jetzt noch nichts bin, so hat er darin Recht, dass meine Leistungen geringer sein würden, als sie es sind, hätte ich nicht unter Elsner studirt."

So angenehm ihm das Lob der Presse auch war, so legte Chopin demselben doch geringeres Gewicht bei, wenn er des sympathischen Beifalls seines Freundes gedachte. „Ein Blick von Dir nach dem Concert wäre mir mehr werth gewesen, als alle Lobeserhebungen der hiesigen Kritiker." Uebrigens brachten die Concerte ebensoviel Unbehagliches als Erfreuliches mit sich. Während eine Zeitung auf Chopin's stark markirte Originalität hinwies, rieth ihm eine andere, Rossini zu studiren, ihn aber nicht nachzuahmen. Dobrzyński, welcher erwartet hatte, dass seine Symphonie auf einem der Programme Platz finden würde, war böse auf Chopin, weil es nicht der Fall gewesen; eine Dame seiner Bekanntschaft nahm es übel, dass er ihr keine Loge reservirt hatte u. s. w. Was unsern Künstler am meisten ärgerte und ihn vollständig aus der Fassung brachte, war die Veröffentlichung des Sonetts und der Mazurken; er fürchtete, dass seine Feinde die Gelegenheit nicht würden vorübergehen lassen, ihn anzugreifen und lächerlich zu machen. „Ich will nicht länger lesen, was die Leute nun noch über mich schreiben werden" ruft er in einem Anfall von weinerlichem Aerger aus. Obwohl von vielen Seiten gedrängt, ein drittes Concert zu geben, beschloss er, dasselbe bis zu seiner Abreise aufzuschieben, welche übrigens weit ferner war, als er sich einbildete. Nichtsdestoweniger war er sich bereits darüber einig, was er spielen werde, nämlich das neue Concert (von welchem einige Partien noch zu vollenden waren) und, auf Wunsch, die „Phantasie" und die Variationen.

Zehntes Capitel.

1829—1830.

Musik in den Warschauer Salons. — Weiteres über Chopin's Bedächtigkeit. — Musikalische Gäste in der polnischen Hauptstadt: Worlitzer, Frl. von Belleville, Frl. Sontag u. a. — Künstlerische und andere Beschäftigungen. — Besuch in Poturzyn. — Liebe zu Constantia Gladkowska. — Beabsichtigte und mehrfach verschobene Abreise; Unentschlossenheit. — Clavierconcert in E-moll und drittes Auftreten in Warschau. — Abreise.

Nach den Mühen und Aufregungen der Concerte kehrte Chopin wieder zu dem ebenen Gange seines Warschauer Lebens zurück, d. h. er spielte, componirte und ging in Gesellschaften. Von den letzteren erfahren wir einiges aus seinen Briefen und schöpfen dabei Verdacht, dass die Warschauer Salons in der Pflege der Klassiker nicht gerade übereifrig waren. Zunächst haben wir eine grosse musikalische Soirée im Hause des Generals Filipeus (oder Philippeus), Intendanten des Grossfürsten Constantin. Dort stand der „Schwan von Pesaro" augenscheinlich in hohem Ansehen; wenigstens waren ein Duett aus „Semiramis" und ein Buffo-Duett aus „Il Turco in Italia" (in welchem Soliva mitsang und Chopin begleitete) die einzigen Punkte des musikalischen *Menu*, welche der Berichterstatter der Erwähnung für werth hielt. Eine Soirée bei Lewicki's bietet mehr Interesse. Chopin, der das Programm aufgestellt hatte, spielte Hummel's „La Sentinelle" und sein Opus 3, die in Antonin componirte Polonaise für Clavier und Violoncell mit einer später hinzugefügten Introduction. Fürst Galitzin war einer der Ausführenden bei einem Streichquartett von Rode. Gelegentlich kamen auch noch grössere Werke zur

Aufführung; einige Monate später z. B. wurde zur Feier des Namenstages eines Bekannten Spohr's Quintett für Clavier, Flöte, Clarinette, Horn und Fagott gespielt. Chopin's Urtheil über dies Werk ist wie immer kurz gefasst: „Wunderbar schön, aber nicht recht claviermässig. Alles, was Spohr für das Clavier geschrieben hat, ist sehr schwierig; manchmal ist es sogar unmöglich, für seine Passagen einen passenden Fingersatz zu finden."

Am Ostersonntag, den man in Polen mit Gastmählern zu feiern pflegt, war Chopin von dem Dichter Minasowicz zum Frühstück eingeladen. Bei dieser Gelegenheit erwartete er Kurpiński zu begegnen; und da man in den bezüglich seines Concerts erschienenen Zeitungsartikeln den Letzteren gegen Elsner ausgespielt hatte, so war Chopin neugierig, wie sich sein älterer Landsmann und Kunstgenosse gegen Elsner verhalten werde. Erinnern wir uns, wie Chopin die Eltern wiederholt gebeten, seine Bemerkungen über Musiker nicht gegen Andere laut werden zu lassen, so können wir sicher sein, dass er auch in diesem Falle bedächtig vorging. Hier noch ein Beispiel dieser für ihn charakteristischen und hochentwickelten Vorsicht. Nachdem er den jungen Pianisten Leśkiewicz in einem Concert gehört, schreibt er: „Es scheint mir, dass er ein besserer Spieler werden wird als Krogulski; ich habe aber noch nicht gewagt, diese Meinung auszusprechen, obwohl ich oft darnach gefragt worden bin."

In der ersten Hälfte des April 1830 war Chopin so darauf erpicht, die von ihm begonnenen Compositionen zu beenden, dass er seinen Lieblingswunsch, seinen Freund Titus auf dessen Landsitz Poturzyn zu besuchen, aufgab und bei seiner Arbeit blieb. Der Reichstag, welcher fünf Jahre nicht einberufen war, sollte am 28. Mai zusammentreten. Selbstverständlich war damit ein bedeutender Zusammenfluss grosser und kleiner Herren nebst ihren Familien verbunden — eine vortreffliche Gelegenheit, ein Concert zu veranstalten, dies um so mehr, als Chopin sich wohl erinnerte, dass die *haute volée* ihn noch nicht gehört hatte. Indessen, sei es, dass er sein Clavierconcert nicht rechtzeitig beendigt hatte, sei es, dass die äusseren Umstände weniger günstig waren, als er erwartet, seine Concertpläne blieben unausgeführt. Wahrscheinlich war um diese Zeit Ueberfluss an Virtuosen; das Zeitalter des künstlerischen Nomadisirens war eben noch nicht zu Ende, und die Virtuosen-Concerte standen in voller Blüthe.

Auch Blahetka aus Wien hatte die Absicht, mit seiner Tochter nach Warschau zu kommen und dort während der Reichstagsperiode einige Concerte zu geben. Er schrieb deshalb an Chopin und verlangte seinen Rath. Dieser antwortete, dass viele Musiker und Musikfreunde schon oft den Wunsch ausgesprochen hätten, Fräulein Blahetka zu hören, dass aber die Kosten eines Concerts, sowie die Concurrenz vieler tüchtiger, bereits anwesender oder noch zu erwartender Künstler den Erfolg des Unternehmens in Frage stellten. Chopin, der stets Vorsichtige, schreibt darüber seinem Freunde: „Nun kann er [Blahetka] nicht sagen, ich habe ihn von den hiesigen Zuständen ungenügend unterrichtet! Es ist nicht unmöglich, dass er kommen wird. Ich würde mich freuen, sie zu sehen, und mein Möglichstes thun, der Tochter ein volles Haus zu verschaffen. Sehr gern wäre ich bereit, mit ihr auf zwei Clavieren zu spielen, denn Du glaubst nicht, welche freundliche Theilnahme dieser Deutsche mir in Wien bewiesen hat."

Unter den damals in Warschau anwesenden Künstlern befanden sich der junge Worlitzer, der, obwohl erst sechzehn Jahre alt, schon preussischer Hofpianist war; die ausgezeichnete Pianistin Fräulein De Belleville spätere Frau Oury; der grosse Geiger Lipiński (der polnische Paganini) und die berühmte Henriette Sontag, einer der hellsten Sterne der damaligen Kunstwelt. Chopin's Beziehungen zu diesen Künstlern und seine Bemerkungen über sie sind der Beachtung werth, indem sie seinen eigenen Charakter als Musiker sowie auch den ihrigen beleuchten. Er erzählt, dass Worlitzer, ein Jüngling jüdischer Abkunft, mithin von der Natur reich begabt, ihn besucht und ihm Verschiedenes, namentlich Moscheles' Alexandermarsch-Variationen vortrefflich vorgespielt habe. Er fügt aber hinzu — selbstverständlich nicht ohne sein gewöhnliches „Dies bleibt unter uns" — dass ihm noch Manches fehle, um den Titel eines „Kammervirtuosen" zu verdienen. Weit höher dachte er von Fräulein De Belleville, von der er sagt: „Sie spielt herrlich Clavier; sehr ätherisch, sehr elegant und zehn Mal besser als Worlitzer." Ohne Zweifel hatte es seiner guten Meinung von dieser Dame nicht Abbruch gethan, dass sie in Wien seine Variationen gespielt hatte und eine derselben auswendig wusste. Um diesen Gegenstand künstlerischer Bewunderung Chopin's noch etwas

deutlicher zu schildern, will ich den Leser an Schumann's Charakteristik von Fräulein De Belleville und Clara Wieck erinnern: „Sie lassen sich nicht vergleichen; sie sind verschiedene Meisterinnen verschiedener Schulen. Das Spiel der Belleville ist bei weitem technisch-schöner; das der Clara aber leidenschaftlicher. Der Ton der Belleville schmeichelt, dringt aber nur bis in's Ohr; der der Clara bis an's Herz. Jene ist Dichterin, diese Dichtung."

Chopin's wärmste Bewunderung und die ausführlichsten Aeusserungen derselben gelten dem Fräulein Sontag. Diese befand sich, nachdem sie sich etwa ein Jahr zuvor mit dem Grafen Rossi heimlich verheirathet hatte, auf ihrer letzten Kunstreise, um sich dann, im Zenith ihres Ruhmes stehend, in's Privatleben zurückzuziehen. Sie glaubte wenigstens damals, es sei ihre letzte Kunstreise; spätere Vermögensverluste und verlockende Anerbietungen veranlassten sie 1849 wiederum öffentlich aufzutreten. In Warschau gab sie einen ersten Cyclus von fünf oder sechs Concerten im Laufe einer Woche, folgte dann einer Einladung des Königs von Preussen nach Fischbach und kehrte von dort wieder nach Warschau zurück. Ihre Concerte waren merkwürdig durch die Kürze der Programme. Sie sang gewöhnlich vier Nummern und zwischen ihren Vorträgen spielte das Orchester einige Stücke. Von der Mitwirkung anderer Virtuosen sah sie vollständig ab; auch war der Eindruck, den sie als Sängerin wie als Künstlerin hervorbrachte, mächtig genug, dass man, wie Chopin sagt, nach ihren Vorträgen der Ruhe bedürftig war. Folgendes schreibt er über sie am 5. Juni 1830 seinem Freunde:

„Es ist mir unmöglich, Dir die Freude zu beschreiben, welche mir die Bekanntschaft mit dieser „Gottgesandten" (wie einige Enthusiasten sie ganz richtig nennen) bereitet hat. Fürst Radziwill stellte mich ihr vor, wofür ich ihm sehr dankbar bin. Leider profitirte ich wenig von ihrem hiesigen achttägigen Aufenthalt, und musste erleben, wie sie durch langweilige Visiten von Senatoren, Woiwoden, Schlossherren, Ministern, Generälen und Adjutanten belästigt wurde, welche nur vor ihr sassen und sie anstarrten, und dabei von den gleichgültigsten Dingen sprachen. Sie nimmt Alle sehr gütig auf, denn sie ist so wohlwollend, dass sie gegen Niemanden unliebenswürdig sein kann. Gestern, als sie gerade ihren Hut aufsetzte, um zur Probe zu gehen, war sie gezwungen, ihre Stubenthür zu verschliessen, weil der Diener im Vorzimmer die Menge der Besucher nicht zurückhalten konnte. Ich wäre nicht

zu ihr gegangen, hätte sie nicht nach mir geschickt, da Radziwill mich gebeten hatte, ein Gesangstück auszusetzen, welches er für sie arrangirt hat, ein Ukrainisches Volkslied *(Dumka)* mit Variationen. Das Thema und das Finale sind schön, aber der mittlere Theil gefällt mir nicht (und gefällt Fräulein Sontag noch weniger als mir). Ich habe Einiges daran geändert, aber er taugt noch immer nichts. Ich bin froh, dass sie nach dem heutigen Concert abreist, damit ich diese Arbeit los bin; wenn Radziwill nach dem Schlusse des Reichstages kommt, so wird er wohl seine Variationen aufgegeben haben.

Fräulein Sontag ist nicht schön, aber im höchsten Grade fesselnd; sie bezaubert Alles mit ihrer Stimme, welche zwar nicht sehr stark, aber herrlich ausgebildet ist. Ihr *Diminuendo* ist das *non plus ultra* von dem was man hören kann; ihr *Portamento* von wunderbarer Schönheit; ihre chromatischen Scalen, namentlich in der Höhe, unübertrefflich. Sie sang eine Arie von Mercadante vollendet; die Rode'schen Variationen, besonders die letzten Passagen, mehr als vortrefflich. Die Variationen über ein Schweizerlied gefielen so, dass sie sie nach vielen Hervorrufen *da capo* singen musste. Dasselbe war gestern mit der letzten der Rode'schen Variationen der Fall. Ausserdem hat sie die Cavatine aus dem „Barbier" sowie mehrere Arien aus „La Gazza ladra" und dem „Freischütz" gesungen. Nun, Du wirst Dich selbst überzeugen, wie sehr sich ihr Gesang von Allem unterscheidet, was wir bisher gehört haben. Einmal war ich bei ihr, als Soliva mit den Damen Gladkowska [das „Ideal"] und Wołków kam, welche ihr sein mit den Worten „barbara sorte" abschliessendes Duett vorsingen sollten — Du wirst Dich desselben erinnern. Fräulein Sontag bemerkte zu mir im Vertrauen, dass beide Stimmen wahrhaft schön seien, jedoch schon etwas angegriffen, und dass die Damen ihre Gesangs-Methoden völlig ändern müssten, wenn sie nicht riskiren wollten, ihre Stimmen in zwei Jahren zu verlieren. Sie sagte in meiner Gegenwart zu Fräulein Wołków, sie besitze grosse Leichtigkeit und Geschmack, habe jedoch „une voix trop aigue". Sie lud beide Damen auf's Freundlichste ein, sie häufiger zu besuchen, und versprach ihr Möglichstes zu thun, um sie mit ihrer eigenen Singweise bekannt zu machen. Ist das nicht eine ganz ungewöhnliche Liebenswürdigkeit? Fast möchte ich glauben, es sei eine Koketterie, so ausgebildet, dass sie den Eindruck der Natürlichkeit und Naivetät hervorbringt; denn man kann kaum annehmen, dass ein menschliches Wesen so natürlich sein kann, wenn es nicht über alle Hülfsmittel der Koketterie gebietet. Fräulein Sontag ist in ihrem Négligé hundertmal schöner und reizender als in glänzender Toilette; gleichwohl sind Die, welche sie nicht des Morgens gesehen haben, von ihrer Erscheinung im Concert entzückt. Nach ihrer Rückkehr wird sie bis zum 22. dieses Monats Concerte geben und dann, wie sie mir

sagt, nach St. Petersburg gehen. Beeile Dich also, theurer Freund, und komme gleich, damit Du nicht mehr versäumst als die fünf Concerte, die sie schon gegeben hat."

Nach den Schlussworten könnte es scheinen, als habe Chopin diesen Gegenstand erledigt; indessen kommt er, nach Mittheilung einiger anderer Nachrichten, noch einmal darauf zurück:

„Ich habe Dir aber noch nicht Alles über Fräulein Sontag gesagt. Sie verwendet einige völlig neue Verzierungen, mit denen sie grosse Wirkung hervorbringt, doch nicht in der Weise wie Paganini. Die Ursache davon ist vielleicht, dass ihr Genre ein kleineres ist. Sie scheint den Duft eines frischen Blumenstrausses im Zuhörerraum zu verbreiten, mit ihrer Stimme bald liebkosend, bald spielend; selten jedoch rührt sie bis zu Thränen. Radziwill freilich meint, sie singe und spiele die letzte Scene der Desdemona im „Othello" derart, dass Niemand die Thränen zurückhalten könne. Heute fragte ich sie, ob sie uns wohl einmal diese Scene im Costüm vorsingen werde (sie soll eine ausgezeichnete Schauspielerin sein), worauf sie mir antwortete, sie habe in der That oft Thränen in den Augen der Zuhörer gesehen, doch rege sie sich beim Darstellen so auf, dass sie beschlossen habe, so selten als möglich auf der Bühne zu erscheinen. Du brauchst nur herzukommen, wenn Du Dich von Deinen Landmanns-Sorgen zu erholen wünschest: Fräulein Sontag wird Dir etwas vorsingen und Du wirst dabei zu einem neuen Leben erwachen, auch neue Kraft zu Deiner Arbeit schöpfen."

Henriette Sontag war in der That ein künstlerisches Unicum. An Macht und Fülle der Stimme, an Leidenschaft des Ausdruckes, an blendender Virtuosität und an Grösse des Stils mochten die Malibran, die Catalani, die Pasta ihr überlegen sein; an Klarheit und Lieblichkeit der Stimme dagegen, an Reinheit der Intonation, an Duftigkeit, Zierlichkeit, Eleganz der Ausführung und an Feinheit des Geschmacks war sie unübertroffen. Was nun Chopin als congenial bei ihr empfand, waren gerade diese Eigenschaften; er bewunderte sie enthusiastisch bei der grossen Sängerin, und schätzte sie nicht minder bei der anmuthigen Pianistin De Belleville. Wir werden auch später sehen, dass Chopin für Künstler, welche diese Eigenschaften nicht besassen, niemals besonderes Interesse gehabt hat. Dabei indessen entdeckte er bald bei diesen hervorragenden Künstlerinnen eine Schwäche da, wo er selbst besonders stark war, nämlich in der Feinheit und Innigkeit des Empfindens. Chopin's Meinung von Henriette Sontag trifft im Ganzen mit der anderer

Zeitgenossen zusammen; nichtsdestoweniger enthält sein Urtheil gewisse Einzelheiten, welche ihre Biographie, gewisse Züge, welche ihr Portrait vervollständigen. Es ist zu bedauern, dass Chopin's Correspondenz mit Titus Woyciechowski durch dessen Ankunft in Warschau für einige Zeit unterbrochen wurde, andernfalls würden wir ohne Zweifel noch weitere Nachrichten über die Sontag und andere Künstler von ihm besitzen.

Das Leuchten so vieler heller Sterne scheint Chopin's Licht ein wenig verdunkelt zu haben. Er gab nicht nur kein Concert, sondern er wurde auch übergangen bei Gelegenheit einer *soirée musicale* bei Hofe, zu welcher alle damals in Warschau anwesenden Künstler von Bedeutung — Fräulein Sontag, Fräulein De Belleville, Worlitzer, Kurpiński etc. — eingeladen waren. „Viele waren erstaunt" schreibt Chopin „dass ich nicht zum Spielen aufgefordert worden bin, aber ich war nicht erstaunt." Nachdem der Reichstag geschlossen war und die mit ihm verbundenen Vergnügungen ihr Ende erreicht hatten, besuchte Chopin seinen Freund Titus in Poturzyn, und nach seiner Rückkehr ging er mit seinen Eltern nach Żelazowa Wola, um einige Zeit bei dem Grafen Skarbek zu verweilen. Nachdem er Poturzyn verlassen, beschäftigte die Erinnerung an des Freundes ländlich ruhiges Leben beständig seinen Geist. Eine auf diesen Aufenthalt bezügliche Stelle seiner Briefe scheint mir charakteristisch, als stimmungsverwandt mit seinen Nocturnen und mancher Cantilene aus andern seiner Werke: „Ich muss gestehen, dass ich mit grossem Vergnügen darauf zurückblicke; ich fühle stets eine gewisse Sehnsucht nach Deinem schönen Landsitz. Die Trauerweide steht mir beständig vor Augen; jene Arbaleta! O, ich gedenke ihrer so gern! Nun, Du hast mich so viel damit geneckt, dass ich dabei alle meine Sünden losgeworden bin."

Und hat er sein „Ideal" inzwischen vergessen? O nein, im Gegentheil, seine Leidenschaft wuchs mit jedem Tage. Dies beweisen seine häufigen Anspielungen auf die, deren Namen er niemals nennt, sowie die Ausdrücke rastlosen Sehnens und herzbrechender Verzweiflung, welche man nicht ohne tiefes Mitgefühl lesen kann. Da wir bald besser mit der jungen Dame bekannt werden — sie war auf dem Punkt, das verhältnissmässig private Leben des Conservatoriums mit den Brettern zu vertauschen,

welche die Welt bedeuten — so wollen wir zunächst die Symptome der interessanten Krankheit unseres Freundes betrachten.

Die erste Erwähnung des Ideals finden wir in einem Briefe vom 3. October 1829, in welchem er sagt, dass er seit sechs Monaten jede Nacht von ihr träumt und doch noch kein Wort mit ihr gesprochen hat. Unter diesen Umständen bedurfte er einer verwandten Seele, der er seine Freuden und Leiden hätte vertrauen können, und da kein Freund in Fleisch und Blut zur Hand war, so wandte er sich häufig an sein Clavier. Aus Folgendem lernen wir seinen Zustand näher kennen: „27. März 1830. Zu keiner Zeit habe ich Dich mehr vermisst als jetzt; ich habe Niemanden, dem ich mein Herz eröffnen kann“ . . . „17. April 1830. In meinem unerträglichen Sehnen fühle ich mich beruhigt, wenn ich einen Brief von Dir erhalte. Heute war dieser Trost nöthiger als jemals. Manchmal möchte ich die Gedanken verjagen, welche meine Heiterkeit trüben; dann aber scheint es mir ergötzlich, mit ihnen zu spielen. Ich weiss selbst nicht recht, was mir fehlt; vielleicht werde ich ruhiger sein, nachdem ich diesen Brief beendet habe.“ Weiterhin heisst es in demselben Briefe: „Wie oft mache ich die Nacht zum Tage und den Tag zur Nacht! Wie manche Stunde bringe ich während des Tages träumend und schlafend zu, schlimmer als wenn ich schliefe, denn mein Befinden bleibt unverändert; anstatt mich in diesem Zustande der Erstarrung zu erfrischen, wie durch den Schlaf, ärgere und quäle ich mich, so dass ich nicht zu Kräften kommen kann.

Man kann sich leicht vorstellen, mit welcher Spannung der bereits so weit vorgeschrittene Liebende dem ersten Auftreten des Fräulein Gladkowska (als Agnese in Paër's gleichnamiger Oper) entgegensah. Selbstverständlich schickt er seinem Freunde einen ausführlichen Bericht über dies Ereigniss: sie sehe besser auf der Bühne aus als im Salon; lasse als tragische Darstellerin nichts zu wünschen; verwerthe ihre Stimme ausgezeichnet bis zum hohen Fis und G; nuancire wundervoll und bezaubere ihren Sclaven durch eine Arie mit Harfen-Begleitung. Uebrigens bestand der Erfolg der Künstlerin nicht allein in der Phantasie des Liebhabers, sondern auch in Wirklichkeit, denn das Publicum überschüttete sie am Schluss der Oper mit endlosem Beifall. Eine andere Schülerin des Conservatoriums, das bereits

genannte Fräulein Wołków, debütirte um dieselbe Zeit, und Discussionen über die Verdienste der beiden Künstlerinnen, über die Wahl der Rollen, in denen sie demnächst auftreten würden, über die für oder gegen sie gesponnenen Intriguen etc. waren an der Tagesordnung. Chopin erörtert alles dieses mit grossem Eifer und ungewöhnlicher Ausführlichkeit; und während er mit dem Lobe des Fräulein Wołków durchaus nicht geizt, sorgt er doch dafür, dass auch Fräulein Gładkowska nicht zu kurz kommt: „Ernemann ist unserer Meinung" schreibt er „dass so leicht keine Sängerin mit Fräulein Gładkowska verglichen werden kann, namentlich in Betreff der Reinheit der Intonation und jener Gefühlswärme, die sich nur auf der Bühne voll offenbart und den Zuhörer mit sich fortreisst. Fräulein Wołków machte verschiedene kleine Fehler, wogegen Fräulein Gładkowska, obwohl sie erst zweimal (in ‚Agnese') öffentlich aufgetreten ist, auch nicht die mindest zweifelhafte Note ihre Lippen passiren liess." Der wärmere Applaus, der dem Fräulein Wołków zu Theil geworden, konnte einen so entschiedenen Anhänger nicht beirren: Chopin schrieb ihn auf Rechnung der Musik Rossini's, welche sie vorgetragen hatte.

Zum Schlusse seines Berichtes über das Debut der Gładkowska gelangt, fragt Chopin ganz unvermittelt: „Und was soll ich nun thun?" und antwortet darauf: „Ich werde im nächsten Monat abreisen; zuvor aber muss ich mein Concert probiren, denn das Rondo ist nun fertig." Dieser Entschluss ist indessen nur ein Aufblitzen der Energie, und es dauert nicht lange, so hören wir Aeusserungen, die mit der obigen in auffallendem Widerspruch stehen. Chopin hatte schon lange vom Fortgehen gesprochen, besonders seit seiner Rückkehr von Wien, und sollte doch noch geraume Zeit weiter davon sprechen. Zuerst beabsichtigt er, Warschau im Winter 1829—1830 zu verlassen; dann beschliesst er, im Sommer 1830 abzureisen, und es ist nur noch die Frage, ob nach Berlin oder nach Wien; darauf, im Mai 1830, wird Berlin aufgegeben, aber der Zeitpunkt der Abreise ist immer noch nicht festgesetzt. Er entschliesst sich nun, in Anbetracht, dass die Spielzeit der italienischen Oper in Wien erst im September beginnt, die Sommermonate noch in Warschau zuzubringen; und wir werden sehen, wie er fortfährt, die schwere Stunde des Abschieds von der Heimath und den

Freunden weiter und weiter hinauszuschieben. Ich sprach oben von einem „Aufblitzen der Energie" bei Chopin — folgendes schrieb er eine Woche später (31. August 1830): „Ich bin noch immer hier — habe wirklich keine Lust, zu reisen. Nächsten Monat reise ich bestimmt, indem ich selbstverständlich nur der Stimme der künstlerischen Pflicht und der Vernunft folge, welche letztere in einem bedenklichen Zustande sein würde, wäre sie nicht stark genug, um alles Uebrige in meinem Kopfe zu beherrschen." Dass seine Vernunft dennoch in einem solchen Zustande war, sehen wir aus einem Briefe vom 4. September 1830, der auch deshalb bemerkenswerth ist, weil die darin ausgesprochenen Bekenntnisse die Grundtöne der Sätze erklingen lassen, aus denen die Symphonie seines Charakters besteht.

„Ich muss Dir sagen, dass meine Gedanken täglich toller und toller werden. Ich sitze noch immer hier und kann mich nicht entschliessen, den Tag meiner Abreise zu bestimmen. Ich habe eine Ahnung, dass ich Warschau verlassen werde, um nie wieder zurückzukehren; ich bin überzeugt, dass ich meiner Heimath für immer Lebewohl sagen muss. O, wie traurig muss es sein, an irgend einer andern Stelle zu sterben, als da, wo man geboren ist! Welche Prüfung wäre es für mich, an meinem Sterbebette einen gleichgültigen Arzt und bezahlte Diener zu sehen, statt der lieben Gesichter meiner Verwandten! Glaube mir, Titus, oft genug möchte ich zu Dir eilen, um Erleichterung für mein schweres Herz zu suchen, aber da dies nicht möglich ist, so stürze ich oft, nicht wissend warum, auf die Strasse hinaus — freilich, ohne meine Sehnsucht stillen zu können. Ich kehre heim, wozu? — hierzu, mich auf's Neue unbeschreiblich zu sehnen . . . Mein Concert habe ich noch nicht probirt; in jedem Falle werde ich alle meine Schätze zu Michaelis hinter mir lassen. In Wien werde ich verdammt sein, zu seufzen und zu ächzen! Das ist die Folge einer Herzens-Gefangenschaft! Du, der diese unbeschreibliche Macht so genau kennt, erkläre mir den fremdartigen Zustand, in welchem der Mensch immer vom nächsten Tage etwas Besseres erwartet, als ihm der vorige gebracht hat? ‚Sei nicht so thöricht' — das ist Alles, was ich mir selber antworten kann; weisst Du eine bessere Antwort, so sage sie mir, bitte, bitte . . ."

Nachdem er im Weiteren von seinem Plan gesprochen, zwei Wintermonate in Wien zu bleiben und den Rest der Saison in Mailand zuzubringen, „wenn es nicht anders sein kann", macht er noch einige nebensächliche Bemerkungen und kommt dann wieder auf dies alte und doch ewig neue Thema zurück, die

harte Speise, an welcher die Menschheit seit Adam's und Eva's Zeiten kaut, und an welcher sie bis zum Ende aller Tage kauen wird, mag nun der Pessimismus oder der Optimismus triumphiren. „Seit meiner Rückkehr habe ich sie noch nicht besucht, und ich muss Dir offen bekennen, dass ich die Ursache meines Kummers häufig ihr zuschreibe. Es scheint mir, als ob die Leute diese Ansicht theilten und dies gewährt mir eine gewisse Befriedigung. Mein Vater lächelt über mich, wüsste er aber Alles, so würde er vielleicht weinen. Uebrigens bin ich anscheinend leidlich zufrieden, während in meinem Innern . . ." Dies eine der in Chopin's Briefen so häufigen Stellen, wo er in seinem Gefühlsergusse plötzlich abbricht und in ein bedeutungsvolles Schweigen verfällt; bei solchen Gelegenheiten möchte man wünschen, dass er sich an's Clavier setzte und dort seinen Satz vollendete. „Alles, was ich Dir jetzt schreiben kann, ist wirklich albernes Zeug; der Gedanke allein, Warschau zu verlassen . . ." Wieder eine Gelegenheit zur musikalischen Ergänzung: wo Worte den Dienst versagen, da stellt sich die Tonsprache ein. „Aber warte nur, der Tag wird kommen, wo auch Du nicht besser dran sein wirst. Der Mensch ist nicht immer glücklich; manchem sind nur wenige Augenblicke der Glückseligkeit in diesem Leben beschieden, warum sollten wir also die so kurz bemessene Wonne meiden?" Weiterhin hellen sich die dunkeln Schatten allmählig etwas auf: „Wenn ich den Verkehr mit der Aussenwelt im Grunde als eine heilige Pflicht betrachte, so erscheint er mir, von anderer Seite betrachtet, wie eine Erfindung des Teufels, und es wäre besser, wenn die Menschen . . . aber ich habe genug gesagt! . . ." Der Leser kennt schon den Rest des Briefes; es ist die Stelle, in welcher bei Chopin die Liebe zum Scherz über die Melancholie, seine Heiterkeit über die Schwermuth siegt, und wo er, unter Thränen lächelnd, seinen Freund warnt, ihn nicht zu küssen, da er sich zuvor waschen müsse. Dieser Scherz über des Freundes Abneigung gegen derartige Liebesbeweise hat übrigens eine Beimischung von Ernst: er ist thatsächlich ein Vorwurf, wenn auch in zartester, fast weiblich koketter Form.

Am 18. September 1830 ist Chopin noch in Warschau; warum, dies weiss er selbst nicht, aber er fühlt sich unaussprechlich glücklich da, wo er ist, und seine Eltern haben

gegen die Vertagung seiner Reisepläne nichts einzuwenden. „Morgen werde ich eine Probe [des E-moll-Concerts] mit Streichquartett halten und dann abfahren — wohin? Ich habe keine Lust zu irgend einem Orte, aber in Warschau werde ich keinenfalls bleiben. Hast Du etwa den Verdacht, dass irgend etwas Liebes mich hier zurückhalte, so bist Du im Irrthum, wie viele Andere. Ich versichere Dich, dass ich bereit wäre, jedes Opfer zu bringen, wenn mein Ich allein im Spiele wäre, und wenn ich — obwohl verliebt — mein Leid dennoch für die nächsten Jahre in meiner Brust verschliessen müsste.“ Kann wohl die Haltlosigkeit und Selbsttäuschung einen höheren Grad erreichen, als in diesen Phantasien unseres Künstlers? Im Verlaufe dieser ungewöhnlich ausgedehnten Epistel kommen wir zunächst wieder auf die brennende Frage:

„Ich sollte schon heute über acht Tage mit der Krakauer Post nach Wien abreisen, habe aber schliesslich diesen Plan aufgegeben — Du wirst verstehen, warum. Du kannst versichert sein, dass ich kein Egoist bin; aber, so gut wie ich Dich liebe, bin ich auch gewillt, für Andere jedes Opfer zu bringen — für Andere, wiederhole ich, nicht aber um des äusseren Scheins willen. Denn die öffentliche Meinnng, welche bei uns in hoher Achtung steht, mich jedoch, dessen sei versichert, nicht beeinflusst, geht selbst so weit, es ein Unglück zu nennen, wenn Jemand einen zerrissenen Rock, einen abgetragenen Hut etc. trägt. Sollte ich meine Laufbahn verfehlen und eines Tages nichts mehr zu essen haben, so musst Du mich in Poturzyn als Schreiber anstellen. Dort, in einem Zimmer über den Ställen, werde ich so glücklich sein, wie vorigen Sommer in Deinem Schlosse. So lange ich kräftig und gesund bin, werde ich nicht aufhören, freudig zu schaffen. Ich habe mir öfters die Frage gestellt, ob ich wirklich faul bin, ob ich mehr arbeiten könnte, ohne eine Ueberanstrengung meiner Kräfte zu riskiren. Spass beiseite, ich halte mich überzeugt, dass ich noch nicht der schlimmste Faullenzer bin, und dass ich nöthigenfalls doppelt so viel arbeiten könnte, als jetzt.

Es kommt öfters vor, dass wenn Jemand die Meinung, die Andere von ihm haben, zu verbessern wünscht, er sie vielmehr verschlechtert; was aber die Deinige von mir betrifft, so glaube ich sie weder verbessern noch verschlechtern zu können, selbst wenn ich mich gelegentlich selbst lobe. Meine Sympathie für Dich zwingt Dein Herz, die gleiche Sympathie für mich zu empfinden. Du bist nicht Herr Deiner Gedanken, aber ich beherrsche die meinigen; wenn ich mir einmal einen in den Kopf gesetzt habe, so lasse ich ihn mir nicht wieder nehmen, ebenso wie der Baum sich seines grünen Kleides nicht berauben lässt, welches ihm den Reiz der

Jugend verleiht. Bei mir wird es auch im Winter grünen, d. h. nur im Kopfe, aber — Gott helfe mir — im Herzen brennt die heisseste Gluth, weshalb sich auch Niemand über die Ueppigkeit der Vegetation wundern darf. Genug . . . Dein für immer! . . . Erst jetzt bemerke ich, dass ich zu viel Unsinn rede. Du siehst, der Eindruck des gestrigen Tages [die bereits erwähnte Namenstags-Feier] ist noch nicht ganz verflogen, ich bin noch schläfrig und matt, weil ich zu viel Mazurka getanzt habe.

Deine Briefe binde ich mit einem Bändchen zusammen, welches mir mein Ideal einst gegeben. Ich freue mich, dass die beiden leblosen Dinge, die Briefe und das Band, sich so gut vertragen, vielleicht deshalb, weil sie, obwohl sie einander nicht kennen, doch fühlen, dass sie beide von mir lieben Händen kommen."

Auch der höflichste unter allen Sterblichen wird, sofern er noch nicht aller Wahrheitsliebe entsagt hat, dem Bekenntnisse Chopin's, Unsinn geredet zu haben, nicht widersprechen wollen. Doch ist, abgesehen vom Mangel an Klarheit und Logik, der obige Gefühlserguss als ein Ganzes merkwürdig: die Gedanken quillen, man weiss nicht woher, wie oder warum, ihre Sprünge sind unberechenbar; und wenn sie sich auch im Geiste des Schreibenden zusammenhängend folgten, so deutet er doch diesen Zusammenhang auch nicht in der leisesten Weise an. Trotzdem sind Chopin's philosophische Betrachtungen, seine dichterischen Meditationen in rhapsodischer Form, so wenig sie uns auch erleuchten, erbauen oder erfreuen können, doch wohl geeignet, uns das Verständniss seines Charakters und namentlich seiner zeitweiligen Stimmungen zu erleichtern.

Die magnetische Macht, welche Chopin's „Ideal" auf ihn ausübte, und seine eigene Unentschlossenheit waren, wiewohl hochgradig, doch nicht die einzigen Ursachen der langen Verzögerung seiner Abreise; der unruhige Zustand Europas nach dem Ausbruch der Pariser Juli-Revolution trug ebenfalls dazu bei. Pässe konnte man nur nach Preussen und Oesterreich erhalten und auch für diese Länder wurden sie nicht Jedem ausgestellt. In Frankreich hatte sich die Aufregung noch nicht gelegt, in Italien war sie nahe dem Siedepunkt. Selbst Wien, wohin Chopin zunächst zu reisen gedachte, und Tirol, welches er auf seinem Wege nach Mailand passiren musste, waren keineswegs ganz ruhig. Chopin's Vater wünschte daher selbst einen Aufschub der Reise. Nichtsdestoweniger schreibt unser Künstler am 22. September,

dass er in einigen Wochen aufbrechen werde, und nennt als nächstes Ziel Wien, wo, wie er sagt, man sich seiner erinnere, und er das Eisen schmieden werde, so lange es heiss ist. Vorläufig ist seine Liebeskrankheit im Zunehmen. „Ich bedauere sehr" schreibt er am 22. September 1830 „dass ich Dir schreiben muss, wenn ich, wie heute, unfähig bin, meine Gedanken zusammenzuhalten. Indem ich über mich nachdenke, werde ich trübe gestimmt und laufe Gefahr, den Verstand zu verlieren. In meine Gedanken versunken, wie ich es häufig bin, könnten Pferde auf mir herumtreten — gestern wäre dies auf der Strasse beinahe der Fall gewesen, ohne dass ich mich dessen versehen hätte. In der Kirche von einem Blicke meines Ideals getroffen, eilte ich in einem Zustande seliger Geistesabwesenheit durch die Strassen und kam erst nach einer Viertelstunde wieder zu voller Besinnung. Manchmal bin ich so toll, dass ich über mich selbst erschrecke."

Der melancholische Grundzug der in diesem Capitel citirten Briefe darf uns nicht zur Annahme verleiten, der Zustand der Niedergeschlagenheit sei bei Chopin permanent gewesen; es ist vielmehr wahrscheinlich, dass er sich nur in besonders trüben Stimmungen gedrängt fühlte, dem Freunde sein Leid zu klagen und sein Herz zu erleichtern. An der Pflege seiner Kunst liess er sich durch die Liebesaufregungen in keiner Weise hindern, denn selbst aus der Zeit, in welcher die Tyrannei der Leidenschaft am Schwersten auf ihm lastete, berichtet er, er habe einige „unbedeutende Stücke" componirt, wie er sich bescheidentlich ausdrückt, indem er wahrscheinlich „kurze Stücke" meint. Inzwischen hatte er auch ein Werk beendet, welches wahrlich nicht in die Kategorie der „unbedeutenden Stücke" gehört, nämlich das Clavierconcert in E-moll, dessen Vollendung er am 21. August 1830 ankündigt. Eine kritische Betrachtung dieses Concerts und anderer Arbeiten des Meisters spare ich mir für ein besonderes Capitel auf, und verweile für jetzt bei der Aufführung des genannten Concerts und den dieselbe begleitenden Umständen.

Am 18. September 1830 schreibt Chopin, dass er das Concert einige Tage zuvor mit Streichquartett-Begleitung probirt habe, dass er aber nicht recht befriedigt gewesen sei: „Diejenigen, welche der Probe beiwohnten, behaupten, das Finale

sei der wirksamste Satz (wahrscheinlich weil er leicht verständlich ist). Wie es mit Orchester klingen wird, kann ich Dir erst nächsten Mittwoch sagen, wo ich es zum ersten Mal in dieser Gestalt spielen werde. Morgen werde ich eine zweite Probe mit Streichquartett halten." Zu einer Probe mit Orchester (aber ohne Trompeten und Pauken) am 22. September 1830 lud er Kurpiński, Soliva und die Elite der Warschauer Musikfreunde ein, wiewohl er auf deren Urtheil wenig zu geben bekennt. Gleichwohl ist er neugierig zu erfahren, „wie der ‚Capellmeister' [Kurpiński] mit dem Italiener [Soliva], Czapek mit Kessler, Filipeus mit Dobrzyński, Molsdorf mit Kaczyński, Ledoux mit dem Grafen Sołtyk und Herr P. mit uns Allen Blicke wechseln werden. Es ist noch nie vorgekommen, dass alle diese auf einer Stelle versammelt gewesen sind; ich allein werde dies fertig bringen, und thue es nur aus Neugier!" Der Musikerkreis dieser Gesellschaft, aus Polen, Tschechen, Deutschen, Italienern etc. bestehend, giebt uns ein richtiges Bild des Misch-Charakters der Warschauer Musikwelt, welche man in dieser Hinsicht mit der heutigen Londoner vergleichen könnte. Aus der obigen Bemerkung Chopin's sehen wir, dass er seine Collegen weder besonders achtete noch besonders liebte; auch in seinen Briefen findet sich nicht die leiseste Andeutung eines intimen Verhältnisses zu einem derselben. Das Probiren des Concerts giebt Chopin mancherlei zu thun, und sein Kopf ist voll von der Composition. In dem vorhin citirten Briefe finden wir noch folgende Stelle:

„Ich bitte Dich herzlich um Verzeihung wegen meines heutigen eiligen Briefes; ich muss noch schnell zu Elsner laufen, um mich seiner für die Probe zu versichern. Dann habe ich noch für die Pulte und Dämpfer zu sorgen, die ich gestern total vergessen hatte: ohne die letzteren würde das Adagio völlig unbedeutend und sein Erfolg zweifelhaft sein. Das Rondo ist wirksam, der erste Satz kraftvoll. Verfluchtes Selbstlob! Und wenn Jemand Schuld hat, dass ich eingebildet bin, so bist Du Egoist es; wer sich mit so Einem einlässt, der wird ihm ähnlich. In einem Punkte aber bin ich Dir doch unähnlich: ich kann niemals schnell zum Entschluss kommen. Ich habe indessen den festen Willen und den geheimen Plan, am Sonnabend über acht Tage bestimmt abzureisen, ohne Gnade, trotz aller Klagen, Thränen und Lamentos. Meine Noten im Koffer, ein gewisses Bändchen auf meinem Herzen, die Seele voll Unruhe: so in den Postwagen. Gewiss werden in der ganzen

Stadt die Thränen in Strömen fliessen, vom Copernicus bis zum Springbrunnen, von der Bank bis zur König-Sigismund-Säule; aber ich werde kalt sein und gefühllos wie ein Stein, und über alle die lachen, welche mir ein solch herzbrechendes Lebewohl sagen möchten!"

Nach der Orchesterprobe des Concerts, welche bei der von Chopin so gering geschätzten Musikwelt Warschau's einen guten Eindruck hinterlassen, beschloss er, oder liess sich vielmehr von seinen Freunden bestimmen, am 11. October 1830 noch ein Concert im Theater zu geben. Obwohl er gespannt ist, welche Wirkung sein Concert auf das Publicum machen werde, so ist er doch wenig geneigt, öffentlich zu spielen, was man im Hinblick auf seine Gemüthsfassung begreiflich finden wird. „Du kannst Dir kaum vorstellen" schreibt er „wie mich hier, bei der inneren Erregung, die ich nicht bemeistern kann, Alles ungeduldig macht und langweilt." — Das letzte und dritte seiner Warschauer Concerte sollte einen gewählteren Charakter haben, als die beiden vorhergehenden; es sollte eines sein „ohne jene unglücklichen Clarinetten- und Fagott-Soli", welche damals noch so beliebt waren. Um diesen quantitativen Verlust zu ersetzen, bat Chopin die Damen Gładkowska und Wołków, einige Arien zu singen, und erlangte nicht ohne Mühe die nöthige Erlaubniss für sie von ihrem Lehrer Soliva sowie vom Minister des öffentlichen Unterrichts, Mostowski. Die Zustimmung des letzteren war nöthig, weil die beiden jungen Damen ihre Ausbildung auf Staatskosten erhalten hatten. Das Programm des Concerts war folgendes:

Erster Theil.

1) Symphonie von Görner.
2) Clavierconcert in E-moll (erster Satz), componirt und vorgetragen von Chopin.
3) Arie mit Chor von Soliva, gesungen von Fräul. Wołków.
4) Clavierconcert in E-moll (Adagio und Rondo), componirt und vorgetragen von Chopin.

Zweiter Theil.

1) Ouvertüre zu „Tell" von Rossini.
2) Cavatine aus „La donna del lago" von Rossini, gesungen von Fräulein Gładkowska.
3) Phantasie über polnische Weisen, componirt und vorgetragen von Chopin.

Der Erfolg des Concerts liess Chopin seine Sorgen vergessen. Der Brief, in welchem er darüber berichtet, enthält keine einzige Klage; seine Stimmung scheint während dieser Tage eine kindlich ungetrübte gewesen zu sein. Er hatte ein volles Haus, fühlte sich jedoch am Clavier so unbefangen, als spiele er bei sich in seinem Zimmer. Der erste Satz des Concerts ging sehr glatt und die Zuhörerschaft lohnte ihm mit donnerndem Beifall. Ueber die Aufnahme des Adagio und Rondo erfahren wir nichts, ausgenommen, dass in der Pause zwischen dem ersten und zweiten Theil des Concerts eine Anzahl von Musik-Kennern und Liebhabern auf die Bühne kamen und dem Concertgeber die schmeichelhaftesten Dinge über sein Spiel sagten. Den Haupterfolg des Abends jedoch hatte die „Phantasie über polnische Weisen". „Diesmal" schreibt Chopin „verstand ich mich selbst, das Orchester verstand mich, und die Zuhörer verstanden uns beide" — eine Art Sieges-Bulletin im Stil des *veni, vidi, vici.* Besonders grosse Wirkung machte die Mazurka am Schlusse, nach welcher Chopin viermal enthusiastisch hervorgerufen wurde. Von seinen Verbeugungen sagt er: „Ich glaube, sie waren gestern von einiger Grazie, denn Brandt hatte sie mir eingeübt." Kurz, der Concertgeber war in der denkbar besten Stimmung, in jener Stimmung, welcher das Dichterwort entspricht „Seid umschlungen, Millionen, diesen Kuss der ganzen Welt!" Er ist mit sich selbst zufrieden und nicht minder mit dem von ihm gespielten Streicher'schen Flügel; mit Soliva, der das Orchester mit dem Solisten vertrefflich zusammengehalten hatte; mit dem Eindruck, den die Ouvertüre gemacht; mit dem in Blau gekleideten, feenhaften Fräulein Wołków, vor Allem aber mit Fräulein Gładkowska, „welche eine weisse Robe und Rosen im Haar trug und bezaubernd schön war." Er erzählt dem Freunde: „Sie hat niemals so gut gesungen, wie an diesem Abend (ausgenommen die Arie in ‚Agnese'). Du kennst das ‚O quante lagrime per te versai!' Das ‚tutto detesto' mit dem tiefen H kam so herrlich heraus, dass Zieliński erklärte, dies H allein sei tausend Dukaten werth."

In Wien hatte es sich ergeben, dass die Partitur und die Stimmen des Krakowiak von Fehlern wimmelten, und dasselbe war beim Warschauer Concert der Fall. Chopin selbst sagt, dass er nicht wisse, was am Abend des Concerts aus dem Werke

geworden sei, wenn nicht Soliva die Partitur mit nach Hause genommen und corrigirt hätte. Chopin's Schüler, Carl Mikuli, der wie sein Mitschüler Tellefsen viele Manuscripte des Meisters copirt hat, berichtet, dass sie voller Schreibfehler gewesen seien, unrichtiger Noten und Bezeichnungen, fehlender Versetzungszeichen, Punkte und Intervalle sowie incorrecter Angabe der Bogen und Octaven-Versetzungszeichen.

Obwohl Chopin am 5. October 1830 geschrieben hatte, dass er acht Tage nach dem Concert bestimmt nicht mehr in Warschau sein werde, dass sein Koffer gekauft, seine ganze Ausstattung bereit sei, dass die Partituren corrigirt, die Taschentücher gesäumt, die neuen Beinkleider und der neue Frack anprobirt seien etc., dass thatsächlich nichts mehr zu thun sei, als das Schlimmste von Allem, das Abschiednehmen, so währte es doch noch bis zum 1. November 1830, dass er wirklich abreiste. Elsner und eine Anzahl von Freunden begleiteten ihn bis Wola, dem ersten Dorfe hinter Warschau. Dort wurden sie von den Schülern des Conservatoriums erwartet, welche eine von Elsner für diese Gelegenheit componirte Cantate sangen. Dann setzten sich die Freunde zu einem für sie bereiteten Abschiedsmahle, bei welchem ein silberner, mit polnischer Erde gefüllter Pokal im Namen aller Anwesenden dem Scheidenden überreicht wurde. „Mögest Du nie Dein Heimathland vergessen!" so lauteten, nach Karasowski, die dabei gesprochenen Worte „Wo Du auch wanderst oder weilst, mögest Du nie aufhören, es warm und treu zu lieben! Gedenke Polens, gedenke Deiner Freunde, die Dich mit Stolz ihren Landsmann nennen, die Grosses von Dir erwarten, deren Wünsche und Gebete Dich begleiten!" In wie reichem Maasse Chopin die Wünsche und Erwartungen seiner Freunde verwirklicht hat, wird sich aus dem Weiteren ergeben; wie sehr ihn ihre Liebesworte gerührt haben müssen, kann sich der Leser nach dem Inhalte dieses Capitels unschwer vorstellen. Nun aber nahte erbarmungslos die gefürchtete Stunde der Trennung — ein letztes Lebewohl und der Wagen rollt davon; der Reisende hat alles hinter sich gelassen, was ihm das Liebste ist, Eltern, Geschwister, die Geliebte, die Freunde. „Ich habe eine bestimmte Ahnung, dass ich nicht nach Warschau zurückkehren werde; ich bin überzeugt, meinem Heimathlande für immer Lebewohl zu sagen" — so hatte er gesprochen und so sollte

es sich erfüllen. Nie sollte Chopin wieder die geliebte polnische Erde betreten, nie sollte sein Auge wieder Warschau erblicken, das Conservatorium, die gegenüberstehende König-Sigismund-Säule, die benachbarte Bernhardinerkirche (in welcher Constantia ihre Andacht zu verrichten pflegte) und alle die übrigen Gegenstände und Oertlichkeiten, an welche sich die süssen Erinnerungen seiner Kindheit und Jünglingszeit knüpften.

Elftes Capitel.

1830.

Zusammentreffen mit Titus Woyciechowski in Kalisch. — Vier Tage in Breslau: Besuch des Theaters Capellmeister Schnabel. Mitwirkung in einem Concert. Adolph Hesse. — Zum zweiten Mal in Dresden: Musik in Theater und Kirche. Deutsche und polnische Kreise. Morlacchi, Signora Palazzesi, Rastrelli, Rolla, Dotzauer, Kummer, Klengel und andere Musiker. Concertpläne, welche sich jedoch nicht verwirklichen. Sehenswürdigkeiten. — Nach Ablauf einer Woche Abreise über Prag nach Wien. — Ankunft in Wien gegen Ende November 1830.

Mit Hülfe der noch vorhandenen Briefe Chopin's an seine Familie und an seine Freunde ist es nicht schwer, ein leidlich klares Bild seiner Erlebnisse wie seiner Lebensweise während der neun bis zehn Monate zwischen seiner Abreise von Warschau und seiner Ankunft in Paris zu gewinnen. Ohne jene Briefe würde dies unmöglich sein, einmal weil Chopin, wenn auch in musikalischen Kreisen bekannt, doch noch keine Berühmtheit war, sodann weil Diejenigen, mit denen er damals verkehrte, ihm bereits in's Jenseits vorangegangen oder gefolgt sind.

Chopin, der, wie sich der Leser erinnert, Warschau am 1. November 1830 verliess, traf in Kalisch mit Titus Woyciechowski zusammen, worauf die beiden Freunde den Weg nach Wien einschlugen. Den ersten Aufenthalt nahmen sie in Breslau, wo sie am 6. November anlangten. Kaum hatte sich Chopin im Hotel „zur goldenen Gans" umgekleidet und erfrischt, als er auch schon in's Theater eilte. Die drei Vorstellungen, denen

er während seines Breslauer Aufenthaltes beiwohnte, waren Raimund's Zauber-Komödie „Der Alpenkönig und der Menschenfeind", Auber's „Maurer und Schlosser" und Winter's damals noch populäre Oper „Das unterbrochene Opferfest". Wie es zu erwarten war, gelang es den Schauspielern besser als den Sängern, bei einem so wählerischen Zuhörer Beifall zu finden. Da sowohl Chopin wie Woyciechowski mit Empfehlungsbriefen versehen waren, und die Empfänger derselben Alles aufboten, um ihren Gästen den Aufenthalt angenehm zu machen, so konnten die Freunde vier glückliche Tage in Breslau zubringen. Es ist charakteristisch für das damalige deutsche Musikleben, dass in der Ressource, einer Privatgesellschaft Breslaus, dreimal in der Woche Concerte stattfinden konnten, bei denen die Mitwirkenden grösstentheils Liebhaber waren. Capellmeister Josef Schnabel, schon von früher her mit Chopin bekannt, hatte diesen zu einer Vormittags-Probe eingeladen. Während Chopin in den Saal eintrat, schickte sich ein Dilettant, ein junger Jurist, gerade an, Moscheles' Clavierconcert in Es-dur zu probiren. Als aber Schnabel seines Gastes ansichtig wurde, bat er ihn, das Clavier zu versuchen, worauf sich Chopin hinsetzte und einige Variationen spielte, welche den Capellmeister, der ihn seit vier Jahren nicht gehört hatte, so überraschten und entzückten, dass er ihn mit Ausdrücken der Bewunderung überhäufte.

Einen Eindruck anderer Art hatte Chopin's Spiel auf den jungen Juristen hervorgebracht; diesem war aller Muth benommen, sich noch weiter hören zu lassen, und so wurde Chopin einstimmig gebeten, für den Abend seinen Platz einzunehmen. Unser Künstler willigte ein, obwohl er mehrere Wochen nicht geübt hatte, fuhr zu seinem Hotel, um die erforderlichen Noten zu holen, probirte und spielte am Abend die Romanza und das Rondo seines E-moll-Concerts sowie eine Improvisation über ein Thema aus Auber's „Stumme von Portici". In der Probe bewunderten die „Deutschen" sein Spiel; einige hörte er flüstern: „Welch zarten Anschlag hat er!" aber von der Composition wurde kein Wort gesprochen. — Die Dilettanten schienen nicht zu wissen, ob sie gut oder schlecht sei. Titus hörte Jemanden sagen: „Spielen kann er wahrlich, componiren aber nicht." Einer indessen fand sich, der die Neuheit der Form lobte — Chopin erklärt in naiver Weise, dieser habe ihn am Besten ver-

standen. Bezüglich der Fachmusiker bemerkt Chopin, dass die „Deutschen", mit Ausnahme Schnabel's, nicht gewusst haben, was sie von ihm denken sollten. Die polnischen Bauern gebrauchen das Wort „Deutscher" als Schimpfwort; sie glauben, der Teufel spreche deutsch und kleide sich nach deutscher Art; auch weigern sie sich, Arznei zu nehmen, weil sie sie für eine deutsche Erfindung, mithin für Christen ungeeignet halten. Wenn nun Chopin auch nicht soweit geht, so ist er doch keineswegs ganz frei von diesem nationalen Vorurtheil; ist seine Empfindlichkeit einmal durch einen Deutschen erregt worden, so kann man sicher sein, dass er dessen Nationalität dafür verantwortlich macht. Ausser dem alten Schnabel war unter den von Chopin in Breslau gemachten Bekanntschaften nur eine, welche uns interessiren kann, und zwar noch mehr als jener respectable Kirchencomponist, nämlich der Organist und Componist Adolph Friedrich Hesse, damals ein junger Mann von Chopin's Alter. Dieser wurde später noch besser mit ihm bekannt; in den Berichten über seinen Aufenthalt in Breslau sagt Chopin nichts weiter von ihm, als dass „die zweite lokale Autorität, Hesse", der in ganz Deutschland umhergereist sei, ihm ebenfalls Complimente gemacht habe.

Am 10. November setzte Chopin seine Reise fort und am 12. hatte er sich bereits in das Dresdener Leben hineingestürzt. Zwei Seiten desselben mussten für ihn besonders anziehend sein: Die polnische Colonie und die italienische Oper. Die erstere hat ihren Ursprung in dem Verhältniss des sächsischen Herrscherhauses zur polnischen Krone; die letztere war von Kurfürsten und Königen Jahrhunderte lang gepflegt worden und wurde erst 1832 aufgelöst. Allerdings hatte Weber schon 1817 in höherem Auftrage eine deutsche Oper in Dresden in's Leben gerufen, doch erhielt sich die italienische Oper in der Gunst des Hofes und eines grossen Theils des Publicums, eine Art von verzogenem Kinde, welches auf die jüngere Schwester, das arme Aschenbrödel, mitleidig hinabsah. Sogar ein Weber hatte Mühe, sich in seiner Stellung zu behaupten und musste nicht selten den Kürzeren ziehen im Kampfe gegen den *ornatissimo Signore Cavaliere Morlacchi, primo maestro della capella Reale.*

Chopin's erster Besuch galt dem Fräulein Pechwell, durch die er Eintritt zu einer Soirée im Hause des Dr. Kreyssig er-

hielt, wo sie spielen und die Primadonna der italienischen Oper singen sollte. Nachdem er sich festlich angekleidet hatte, liess er sich in einer Portechaise zum Dr. Kreyssig tragen. Mit dieser Art der Beförderung unbekannt, hatte er nicht übel Lust, den Boden des „kuriosen aber behaglichen Kastens" herauszustossen, welcher Versuchung er jedoch — zu seiner Ehre sei es gesagt — widerstand. Bei seinem Eintritt in den Salon fand er eine grosse Anzahl von Damen um acht grosse Tische herum sitzend. „Kein Diamanten-Gefunkel traf mein Auge," berichtet er „sondern der bescheidenere Glanz eines Schwarmes von stählernen Stricknadeln, welche sich in den geschäftigen Händen dieser Damen unaufhörlich bewegten. Die Zahl der Damen und der Stricknadeln war so gross, dass wenn die ersteren einen Angriff auf die anwesenden Herren gemacht hätten, diese in eine arge Klemme gekommen wären. Ihnen wäre nichts übrig geblieben, als sich ihrer Brillen als Waffe zu bedienen, denn an solchen sowie an kahlen Köpfen fehlte es ihnen nicht." Das Geräusch der Stricknadeln und der Theetassen wurde plötzlich unterbrochen durch die Ouverture zur Oper „Fra Diavolo", die in einem angrenzenden Zimmer gespielt wurde. Dann sang Signora Palazzesi „mit einer glockenreinen, herrlichen Stimme und grosser Bravour". Chopin liess sich ihr vorstellen und machte auch die Bekanntschaft des alten Componisten und Dirigenten Vincent Rastrelli, der ihn wieder mit einem Bruder des berühmten Tenoristen Rubini bekannt machte.

In der katholischen Kirche, der Hofkirche, traf Chopin mit Morlacchi zusammen und hörte eine Messe dieses vorzüglichen Componisten, in welcher die neapolitanischen Sopranisten Sassaroli und Tarquinio sangen und der „unvergleichliche Rolla" die Solo-Violine spielte. Ein anderes Mal hörte er dort eine geschickt gearbeitete aber trockene Messe vom Baron von Miltitz unter Leitung Morlacchi's und Mitwirkung der berühmten Violoncellisten Dotzauer und Kummer, die ihre Soli auf's Schönste vortrugen, wie auch die Sänger Sassaroli, Muschetti, Babnigg und Zezi sich hier von ihrer besten Seite zeigten. Das Theater wurde von Chopin, wie immer, eifrig besucht. Nach der erwähnten Soirée beeilte er sich, wenigstens den letzten Act der „Stummen von Portici" zu hören. An der Vorstellung von Rossini's „Tancred", der er an einem andern Abend beiwohnte,

fand er blos das wundervolle Violinspiel Rolla's und den Gesang des Fräulein Hähnel vom Wiener Hoftheater zu loben. Rossini's „Donna del lago" erwähnt er als bevorstehend. Welch auffallender Widerspruch, dass sich in Dresden, einem Centralpunkte der deutschen Musik, noch bis zum Jahre 1830 Zustände erhalten konnten, wie sie durch die erwähnten Namen und Thatsachen gekennzeichnet sind! Hier stehen wir wahrlich vor einem geschichtlichen Curiosum.

Der italienische Violinist Rolla, dem Chopin ein Empfehlungsschreiben von Soliva überbrachte, nahm den jungen Collegen auf's Freundlichste auf. Auch von allen andern Seiten wurde Chopin mit Güte überhäuft. Rubini versprach ihm einen Empfehlungsbrief an seinen Bruder in Mailand, Rolla einen solchen an den dortigen Operndirector, und die Prinzessin Augusta, Tochter des verstorbenen Königs, sowie die Prinzessin Maximiliane, Schwägerin des regierenden Königs, versahen ihn mit Briefen an die Königin von Neapel, die Herzogin von Lucca, die „Vice-Königin von Mailand" und die Fürstin Ulasino in Rom. Die genannten Prinzessinnen hatte er im Hause der Gräfin Dobrzycka, Oberhofmeisterin der Prinzessin Augusta, getroffen und ihnen dort vorgespielt. Der Name der Oberhofmeisterin führt uns zur polnischen Colonie Dresdens hinüber, in welche Chopin, wie es scheint, alsbald Eintritt fand. Schon zwei Tage nach seiner Ankunft schreibt er von einem Mittagsmahl in Gesellschaft seiner Landsleute. Im Hause der Frau Pruszak lernte er keinen Geringeren kennen, als den General Kniaziewicz, welcher an der Vertheidigung Warschau's theilgenommen, bei der Schlacht von Maciejowice (1794) den linken Flügel befehligt und sich 1796 mit Napoleon's polnischer Legion vereinigt hatte. Chopin schreibt von ihm an die Seinen: „Ich habe ihm sehr gefallen; er sagte, noch kein Pianist habe ihm einen solchen Eindruck gemacht."

Nach dem Tone der Chopin'schen Briefe zu urtheilen, hat von Allen, mit denen er in Dresden in Berührung kam, Keiner in gleichem Maasse sein Herz gewonnen, wie Klengel, den er „mein lieber Klengel" nennt und von dem er sagt, er schätze ihn sehr hoch, er liebe ihn, als habe er ihn seit frühester Jugend gekannt. „Ich unterhalte mich gern mit ihm, denn es ist etwas von ihm zu lernen." Der berühmte Contrapunktist scheint diese

Neigung erwiedert zu haben; jedenfalls liess er es dem jungen Freunde gegenüber an Theilnahme nicht fehlen; er verlangte die Partituren seiner Concerte zu sehen, ging ohne Chopin's Wissen zu Morlacchi und zum Theater-Intendanten, um zu versuchen, ob nicht im Zeitraum von vier Tagen ein Concert für ihn arrangirt werden könne, sagte ihm, dass sein Spiel ihn an Field erinnere, dass sein Anschlag einzig in seiner Art sei, und dass er nicht erwartet habe, einen solchen Virtuosen in ihm zu finden. Obwohl Chopin bei der Kürze seines Dresdener Aufenthalts auf Klengel's Concert-Vorschläge nicht eingehen mochte, und er überdies weder Ruhm noch Gold mit einem öffentlichen Auftreten zu ernten glaubte, so erfreute es ihn doch nicht wenig, dass ein so bedeutender Künstler sich bemüht hatte, ihm die Concertgeber-Wege zu ebenen — war er doch überhaupt keineswegs unempfindlich für schmeichelhafte Worte. Klengel nahm ihn auch mit zu einer Soirée bei einer polnischen Dame, Frau Niesioławska, und brachte dort seine Gesundheit in Champagner aus.

Hier möge noch eine Briefstelle folgen, die seinen Kunstgeschmack, abgesehen von dem musikalischen, kennzeichnet: „Das grüne Gewölbe sah ich bei meinem letzten Besuche in Dresden, und es einmal gesehen zu haben, genügt mir; dagegen habe ich die Gemäldegallerie mit grossem Interesse ein zweites Mal gesehen. Lebte ich hier, so würde ich jede Woche hingehen, denn es finden sich dort Bilder, bei deren Anblick ich Musik zu hören glaube.“ — So verbrachte unser Freund eine durchaus angenehme, aber auch nicht unnütz verwendete Woche im sächsischen Athen, und indem er früh morgens sein Hotel verliess und spät abends erst zurückkehrte, vergingen ihm mit Besuchen, Diners, Soiréen, Opern und anderen Vergnügungen die Tage wie im Fluge.

Nach einem kurzen Aufenthalt in Prag, von dem wir aber keine Nachricht haben, kam Chopin Ende November 1830 in Wien an. Seine Absicht war, einige Concerte zu geben und einen oder zwei Monate später nach Italien zu gehen — wir werden sogleich sehen, wie die Ausführung dieses Planes durch verschiedene Umstände verhindert wurde. Chopin hatte sich eingebildet, dass Directoren, Verleger, Musiker und auch das grosse Publicum seine Ankunft mit Ungeduld erwarteten und

ihn mit offenen Armen empfangen würden; dies aber war eine Selbsttäuschung gewesen: er hatte seinen Erfolg zu hoch taxirt. Sein Auftreten in den zwei „Akademien" während der todten Saison war von Vielen gar nicht bemerkt worden, und von denen, die es bemerkt, mochten nicht Wenige es vergessen haben. So beruhte denn Chopin's Wunsch „das Eisen zu schmieden so lange es heiss" auf einem Missverstehen der wirklichen Verhältnisse. Wohl hatten sein Spiel und seine Compositionen einen Eindruck hinterlassen, namentlich auf die Musiker, die ihn gehört; doch sind die Fachmusiker, auch ohne dass Eifersucht oder Brodneid im Spiele wäre, viel zu sehr mit ihren eigenen Interessen beschäftigt, um einem jüngeren Collegen hülfreich zur Hand zu sein. Was aber die Verleger und Directoren betrifft, so ist ihnen nur an Artikeln von bestimmtem Marktwerth gelegen. und dieser ist überaus gering, so lange der Artikel vom Publicum nicht begehrt wird. Von Tausend unter dem Publicum urtheilen neunhundert neunundneunzig nur nach dem Namen und nicht nach dem inneren Werth einer Sache. Angenommen, man entdeckte eine unbekannte Statue von Phidias, ein Gemälde von Rafael, eine Symphonie von Beethoven, und führte sie dem Publicum als Arbeiten unbekannter noch lebender Künstler vor, würden sie wohl so allgemein bewundert werden, wie die bekannten Werke jener Meister? Ganz gewiss nicht. Die grosse Mehrzahl der wirklichen und vorgeblichen Kenner würde sie kritisiren, verkleinern oder ignoriren. Erführe man dagegen ihren wirklichen Ursprung, so würde die ganze Welt alsbald in Ekstase gerathen und noch mehr Schönheiten an ihnen entdecken, als sie thatsächlich besitzen. Nun, die erste Aufgabe eines Künstlers ist demnach, sich einen Namen zu machen; ein solcher ist aber nicht durch einen oder zwei Erfolge zu erwerben. Ein erster Erfolg, sei er noch so gross und unter noch so günstigen Umständen errungen, ist im besten Falle nur das scharfe Ende des Keils, welcher mit grosser Kraft und Beharrlichkeit eingetrieben werden muss, um seinen Zweck zu erreichen. „Das Leben des Künstlers ist ein Feldzug und keine Vergnügungsreise" hat der französische Maler Millet, einer von Denen, welche die strenge Schule der Erfahrung durchgemacht. sehr richtig behauptet. Zu seinem Unglück war aber Chopin zum Kämpfen völlig ungeeignet; bei der ersten unsanften Be-

rührung zog er sich zusammen, wie eine sensitive Pflanze, und nur im Sonnenschein des Glückes konnte er gedeihen, nur bewahrt vor allen jenen feindseligen Einflüssen und Hindernissen, welche robusten Naturen vielmehr dazu dienen, ihre Kräfte anzuspannen und ihnen zur vollen Entfaltung ihrer Anlagen nöthig sind.

Chopin und Titus Woyciechowski stiegen im Gasthaus „Stadt London" ab, fanden hier aber die Preise zu hoch und nahmen Zimmer im „Goldenen Lamm", bis die von ihnen gemiethete Privatwohnung von ihrem früheren Miether, einem englischen Admiral, geräumt war. Aus Chopin's erstem, in der österreichischen Hauptstadt geschriebenen Briefe konnten seine Eltern zu ihrer Befriedigung entnehmen, dass sich ihr Sohn in vortrefflicher Stimmung befinde, und dass sein Appetit, besonders wenn derselbe durch gute Nachrichten aus der Heimath geschärft war, nichts zu wünschen lasse. Bei seinen Wanderungen durch die Stadt bemerkte er hauptsächlich die Reize der Wiener Jungfrauen, und im „Wilden Mann", wo er zu speisen pflegte, gewährte ihm ein Gericht Strudeln den höchsten Genuss. Das einzige Wölkchen, welches die Heiterkeit seiner Seele trübte, war eine geschwollene Nase, eine Folge des Klima-Wechsels und ihm einigermaassen hinderlich an der Ausführung seiner Besuchspläne. Im Allgemeinen wurde er beim Abgeben seiner Empfehlungsbriefe freundlich aufgenommen; in zwei entgegengesetzten Fällen liess er das eine Mal merken, dass er als Besitzer eines Empfehlungsschreibens des Grossfürsten Constantin an den russischen Gesandten wohl keine so unbedeutende Persönlichkeit sei, um der Protection eines Banquiers zu bedürfen; das andere Mal tröstete er sich mit dem Gedanken, dass früher oder später eine Zeit mit veränderten Verhältnissen für ihn kommen werde.

Im oben erwähnten Briefe (vom 1. December 1830) spricht Chopin von einem der geplanten Concerte als nahe bevorstehend; d. h. er meint vertrauensvoll, dass dies der natürliche Gang der Dinge sein werde, sobald es ihm gefalle. Der ihm von Warschau her bekannte Orłowski, derselbe, welcher einst an seinen Concert-Themen als Mazurken-Componist gefrevelt hatte, war als Begleiter des Violinisten Lafont auf einer Concertreise in Wien anwesend. Chopin beneidet ihn nicht um diese Ehre. „Sollte wohl einmal die Zeit kommen" schreibt er

„wo Lafont mich begleiten wird? Klingt diese Frage anmaassend? Aber wenn Gott will, kann es wohl eines Tages passiren.“ Mit Würfel hat er Unterredungen über das Arrangement eines Concerts, und der Clavierfabrikant Graff räth ihm, es im „Landständischen Saale“ zu geben, dem schönsten und geeignetsten in ganz Wien. Chopin beräth sogar mit seinen Bekannten, welches von seinen Concerten er spielen solle, das in F-moll oder das in E-moll. Bald aber stellten sich Enttäuschungen ein. Einer seiner ersten Besuche galt Haslinger, dem Verleger der Variationen über *Là ci darem la mano*, dem er auch eine Sonate und ein zweites Variationenwerk zugesandt hatte. Dieser empfing ihn sehr freundlich, erklärte aber, weder das eine noch das andere Werk verlegen zu wollen. Natürlich glaubte Chopin, der schlaue Verleger wolle ihn durch höfliche List bestimmen, ihm seine Compositionen gratis zu überlassen — hatte er doch von Würfel gehört, dass sein F-moll-Concert bedeutender sei, als das eben jetzt von Haslinger veröffentlichte A-moll-Concert von Hummel, und war doch Klengel in Dresden überrascht gewesen zu erfahren, dass er für seine Variationen kein Honorar erhalten habe. Aber Haslinger, so meint Chopin, soll es bereuen. „Er glaubt vielleicht, dass, wenn er meine Compositionen *en bagatelle* behandelt, ich froh sein werde, wenn er sie überhaupt druckt; von jetzt an aber wird von mir nichts mehr gratis gegeben; mein Wahlspruch wird sein ‚Zahle, Bestie!‘“ Die „Bestie“ aber wollte augenscheinlich nicht zahlen und druckte die Compositionen in der That nicht eher als nach Chopin's Tode, so dass wir fürchten müssen, der Verleger habe sie dennoch gratis gehabt, es sei denn, dass die Firma Haslinger & Comp. das Honorar auf spiritistischem Wege ins Jenseits spedirt habe. Uebrigens war Haslinger nicht um ein Haar schlimmer, als die übrigen Mitglieder seiner Zunft, welche nicht als Beschützer der Kunst, sondern als Geschäftsleute beurtheilt sein wollen; und wenn er in diesem Falle Tadel verdient, so ist es dafür, dass er die lange vernachlässigten Manuscripte überhaupt veröffentlicht hat.

Wenn Chopin diesmal eine Menge neuer Bekanntschaften machte, so musste er dafür einige der alten vermissen und andere verändert finden. Blahetka's, Eltern und Tochter, waren nach Stuttgart gegangen und es war kaum zu erwarten, dass

sie in diesem Winter nach Wien zurückkehren werden. Mit Schuppanzigh war es ein für alle Male zu Ende; von einem Schlaganfall getroffen, während er im Hause des Dr. Vivenot, mit dem er scheinbar im besten Wohlsein gespeist hatte, eine Tasse Kaffee schlürfte, starb er kurz darauf (2. März 1830) ohne den Gebrauch der Sprache und das Bewusstsein wieder erlangt zu haben. Würfel war zwar nicht todt, vielmehr noch voller Lebenskraft, aber er befand sich schlecht, hatte Hausarrest und spuckte Blut. Lachner muss zu eifrig mit Componiren und Dirigiren beschäftigt gewesen sein, um von seinem polnischen Kunstgenossen viel Notiz zu nehmen, denn nachdem Chopin erwähnt hat, dass er ihn besuchen werde, sobald er selbst ein zum Empfang von Gegenbesuchen geeignetes Zimmer habe, kommt Lachner's Name nicht mehr in seiner Correspondenz vor.

In der Leitung des Kärnthnerthor-Theaters war am 1. September 1830 Duport an die Stelle des Grafen Gallenberg getreten, der durch schwere Verluste gezwungen gewesen war, seinen zehnjährigen Contract schon nach Ablauf zweier Jahre aufzulösen. Chopin wurde dem neuen Director von Hummel vorgestellt. „Er [Duport]" schreibt Chopin am 21. December an seine Eltern „war früher ein berühmter Tänzer und hat den Ruf, sehr knickerig zu sein; indessen empfing er mich in äusserst höflicher Weise, vielleicht weil er dachte, dass ich gratis für ihn spielen werde. Darin irrt er sich aber sehr! Wir begannen eine Art von Verhandlung, doch wurde nichts endgültig abgemacht. Wenn er mir zu wenig bietet, so werde ich mein Concert im grossen Redoutensaale geben." Nun, der knickerige Director bot ihm überhaupt nichts, und Chopin gab kein Concert, weder im Redoutensaal noch sonst wo, mindestens nicht in der nächsten Zeit. Seine zuletzt citirte Bemerkung ist schwer mit dem in Uebereinstimmung zu bringen, was er vier Tage später seinem Freunde Matuszyński mittheilt: „Ich denke nicht mehr daran, ein Concert zu geben." In einem Brief an Elsner vom 26. Januar 1831 schreibt er: „Ich treffe jetzt auf Hindernisse an allen Seiten. Theils hat eine Reihe höchst miserabler Clavier-Concertgeber alle wahre Musik ruinirt und das Publicum misstrauisch gemacht, theils haben die Ereignisse in Polen auf meine Stellung ungünstig gewirkt. Nichtsdestoweniger hoffe ich, im Carneval eine Aufführung meines ersten Concerts durchzusetzen, welches

Würfel's vollen Beifall gefunden hat." Es würde übrigens ein grosser Irrthum sein, wollte man das Misslingen von Chopin's Plänen lediglich den von ihm erwähnten Hindernissen zuschreiben. Das Haupt-Hinderniss lag vielmehr in ihm selbst: es war sein Mangel an Energie und Entschlossenheit, Charakterfehler, die natürlicher Weise noch verstärkt wurden, als er Gleichgültigkeit und Widerstreben fand, wo er Begeisterung und Förderung erwartet hatte; ferner auch durch den Ausbruch der polnischen Revolution, welche ihn um die Sicherheit seiner Lieben und die Zukunft seines Heimathlandes zittern machte. In dem zuletzt erwähnten Briefe sagt er, er habe mit Schreiben gewartet, bis er im Stande sei, Definitives mitzutheilen, und fährt dann fort: „Aber seit dem Tage, wo ich von den schrecklichen Vorgängen in unserm Vaterlande gehört, sind meine Gedanken nur noch voll der sehnsüchtigsten Sorge um Polen und um meine Lieben. Malfatti giebt sich unnütze Mühe, indem er mich zu überzeugen sucht, dass der Künstler Kosmopolit sei oder sein sollte. Und angenommen, dies wäre wirklich der Fall, so bin ich doch als Künstler noch in der Wiege, während ich als Pole schon ein Mann bin. Ich hoffe daher, dass Ihr mir nicht zürnen werdet, wenn ich noch nicht ernstlich an die Veranstaltung eines Concerts gedacht habe."

Was Chopin seine Vereinsamung besonders schmerzlich empfinden liess, war die Abreise seines Freundes Woyciechowski, der bei der ersten Nachricht von der Insurrection nach Polen zurückkehrte, um sich den Insurgenten anzuschliessen. Chopin wollte dies gleichfalls thun, aber seine Eltern riethen ihm, in Wien zu bleiben, da er nicht kräftig genug sei, um die Strapazen eines Feldzugs zu ertragen. Nichtsdestoweniger erfasste ihn, sobald Woyciechowski fort war, ein unwiderstehliches Heimweh, so dass er sich auf die Post setzte, um den Freund einzuholen; als dies aber auf einigen Stationen nicht gelungen war, gab er entmuthigt seinen Plan auf und kehrte nach Wien zurück. Die für Chopin charakteristische Unentschlossenheit tritt um diese Zeit besonders hervor; auch zahlreiche Stellen seiner Briefe deuten darauf und zeigen, dass er sich dieses Fehlers wohl bewusst war. „Ich weiss nicht," schreibt er am 21. December 1830 an seine Eltern „ob ich so bald nach Italien gehen oder noch etwas warten soll. Bitte, liebster Papa, lass mich Deine und

der besten Mutter Ansichten darüber erfahren." Vier Tage später schreibt er an Matuszyński: „Du weisst gewiss schon, dass ich Empfehlungsbriefe vom sächsischen Hofe an die Vicekönigin in Mailand habe, was soll ich aber thun? Meine Eltern lassen mir die Wahl; ich wollte lieber, sie übernähmen die Entscheidung. Soll ich nach Paris gehen? Meine hiesigen Bekannten rathen mir, noch etwas zu warten. Soll ich nach Hause zurückkehren? Soll ich hier bleiben? Soll ich mir das Leben nehmen? Soll ich Dir nie wieder schreiben?" Chopin's Lieblingswunsch war, wieder heimzukehren. „Wie gern wäre ich in Warschau!" schreibt er; aber die Erfüllung dieses Wunsches war ausser Frage, da die Eltern dagegen waren; namentlich scheint die Mutter froh gewesen zu sein, dass dieser Plan ihres Sohnes nicht zur Ausführung kam. „Ich möchte meinem Vater nicht zur Last fallen," schreibt Chopin „sonst würde ich sofort heimkehren. Ich bin häufig in der Stimmung, den Moment zu verfluchen, wo ich meine theure Heimath verlassen habe. Du wirst meine Lage verstehen und begreifen, dass seit Titus' Abreise zu viel auf mich eingestürmt ist."

Die Frage, ob er nach Italien oder Frankreich gehen solle, war für ihn bald entschieden, denn die unterdrückte, aber stets wachsende Aufregung, welche seit der Juli-Revolution im ersteren Lande herrschte, begann sich in einer Reihe von Insurrectionen Luft zu machen. Modena that den ersten Schritt am 3. Februar 1831, Bologna, Ancona, Parma und Rom folgten. Während die Frage „wohin?" damit erledigt war, blieb das „wann?" noch für mehrere Monate unentschieden. Inzwischen wollen wir uns Chopin's inneres und äusseres Leben in Wien noch etwas näher ansehen.

Die biographischen Einzelheiten dieser Lebensperiode Chopin's müssen fast ausschliesslich aus seinen Briefen entnommen werden; diese jedoch sind vorsichtig zu benutzen. Die an seine Eltern gerichteten sind, wenn auch wichtig, doch nur für sein äusseres Leben von Bedeutung, und auch in dieser Beziehung sind sie nicht völlig zuverlässig, weil Chopin stets bestrebt ist, seine Eltern glauben zu machen, er befinde sich wohl und in heiterer Stimmung. So schreibt er z. B. seinem Freunde Matuszyński, nachdem er eine Klage auf die andere gehäuft: „Sage meinen Eltern, dass ich sehr glücklich sei, dass mir nichts

mangle, dass ich mich vortrefflich amüsire und mich niemals einsam fühle." Die Meinung, dass der innere Zustand eines Menschen sich nirgends deutlicher offenbare, als in seinen Briefen, bedarf fürwahr einer erheblichen Einschränkung; Johnson's Ansicht über diesen Gegenstand könnte ihr als Correctiv dienen. Ueberzeugt, dass nichts so sehr zur Täuschung und sophistischen Auslegung verleite, als der briefliche Verkehr, schreibt Johnson: „Im Eifer der mündlichen Unterhaltung kommen die Seelenbewegungen zum Ausdruck, bevor sie noch gesichtet sind; im Lärm der Geschäftigkeit zeigen die Interessen und Leidenschaften ihre wahre Physiognomie. Ein freundschaftlicher Brief dagegen ist die Frucht ruhiger Ueberlegung in kühler Mussestunde, in der Stille der Einsamkeit. und gewiss setzt sich Niemand an den Schreibtisch, um absichtlich den eigenen Charakter zu verkleinern. Freundschaft bietet noch keine Garantie für Wahrheit; denn wen möchte Jemand lieber überzeugen, er sei besser als er ist, als gerade den, dessen Freundschaft er zu gewinnen oder sich zu erhalten wünscht?"

Einseitige Urtheile dieser Art fordern die Kritik heraus und könnten als ein vortreffliches Thema zu einer längeren Abhandlung dienen. Wir indessen wollen uns mit der Wahrnehmung begnügen, dass Briefe keineswegs durchweg ein Ergebniss ruhiger Ueberlegung sind, vielmehr häufig den Eifer der mündlichen Unterhaltung und die Unmittelbarkeit der leidenschaftlichen Bewegung wiederspiegeln. In Chopin's Correspondenz finden wir dies nicht selten bestätigt; freilich nicht in den Briefen an seine Eltern, seinen Lehrer und an entfernter Stehende, wo man nur wenig von dem wirklichen Menschen und seinen tieferen Gefühlen entdecken wird, wohl aber in den an seine Busenfreunde gerichteten; und hier wiederum zeigt er sich nie offener, als in zwei Briefen an Johann Matuszyński vom 25. December 1830 und 1. Januar 1831. In ihnen offenbart sich der Charakter des Schreibers in so überraschender Weise, dass ich es als Biograph für meine Pflicht halte, Ausführliches daraus mitzutheilen, im Besondern alle die Stellen, welche das innere Getriebe des grossen Künstlers zu beleuchten geeignet sind.

„25. December 1830. Ich sehnte mich unbeschreiblich nach einem Briefe von Dir; Du weisst warum. Wie mich Nachrichten von meinem Friedensengel stets glücklich machen! Wie sehr wünschte

ich, alle die Saiten zu berühren, welche nicht nur stürmische Gefühle wach rufen, sondern auch die Gesänge, deren halberstorbenes Echo noch an den Ufern der Donau nachklingt — die Gesänge der Krieger des Königs Johann Sobieski!

Du riethest mir, einen Dichter zu wählen; allein Du weisst, dass ich ein unschlüssiges Wesen bin und dass es mir nur einmal im Leben gelungen ist, eine gute Wahl zu treffen.

Die vielen Diners, Soiréen, Concerte und Bälle, die ich mitmachen muss, schaffen mir nur Langeweile. Ich bin traurig und fühle mich hier so einsam und vergessen. Aber ich kann nicht leben wie ich möchte! Ich muss mich ankleiden und mit fröhlichem Gesicht in den Salons erscheinen; wenn ich aber wieder in meinem Zimmer bin, so mache ich meinen Gefühlen am Clavier Luft, welchem ich, als meinem besten Freunde in Wien, alle meine Leiden anvertraue. Ich habe nicht eine Seele, der ich mein Herz ausschütten könnte, und doch muss ich Jedermann als Freund begegnen. Wohl giebt es Leute hier, welche mir gut zu sein scheinen, sich mein Portrait ausbitten, meine Gesellschaft suchen; aber sie können mir Euch [seine Freunde und Verwandte] niemals ersetzen. Mir fehlt der innere Friede, und ich bin nur ruhig, wenn ich Eure Briefe lese, oder mir die Bildsäule des Königs Sigismund vorstelle, oder den Ring [Constantia's] anstarre, das theure Juwel. Vergieb mir, liebes Hänschen, dass ich Dir soviel vorklage, aber ich erleichtere mein Herz, indem ich so mit Dir rede; Dir habe ich ja immer alles erzählt, was mich näher berührte. Hast Du vorgestern meinen kleinen Zettel erhalten? Vielleicht machst Du Dir wenig aus meinem Gekritzel, denn Du bist in der Heimath; aber ich lese und lese Deine Briefe wieder und wieder.

Dr. Freyer ist mehrere Male bei mir gewesen; er hat von Schuch gehört, dass ich in Wien sei. Er erzählte mir viele interessante Neuigkeiten und freute sich sehr an Deinem Briefe, den ich ihm bis zu einer gewissen Stelle vorlas. Diese Stelle hat mich sehr traurig gemacht. Ist sie wirklich in ihrem Aeusseren so sehr verändert? Ist sie vielleicht krank gewesen? Ich könnte es mir wohl vorstellen, da sie sehr zart ist. Aber vielleicht schien sie Dir nur so, oder war sie um irgend etwas besorgt? Gott verhüte, dass sie in irgend einer Weise durch mich zu leiden hätte! Beruhige sie deswegen und sage ihr, so lange mein Herz schlägt, werde ich nicht aufhören, sie anzubeten. Sage ihr, dass nach meinem Tode meine Asche unter ihre Füsse gestreut werden soll. Aber alles dies ist noch zu wenig, und Du kannst ihr noch viel mehr sagen.

Ich werde ihr selbst schreiben; ich hätte es wahrlich schon längst gethan, um mich von meinen Qualen zu befreien; doch wenn mein Brief in fremde Hände fiele, könnte dies nicht ihrem Rufe schaden? Deshalb, theurer Freund, sei Du der Dolmetscher

meiner Gefühle; sprich für mich ‚et j'en conviendrai'. Diese Deine Worte berührten mich blitzartig. Ein Wiener Herr, der auf der Strasse neben mir ging, während ich Deinen Brief las, ergriff mich beim Arm und konnte mich kaum halten. Er wusste nicht, was mit mir vorgefallen war. Ich hätte alle Vorübergehenden umarmen und küssen mögen, und ich fühlte mich glücklicher als seit langer Zeit, da ich den ersten Brief von Dir erhalten hatte. Vielleicht ermüde ich Dich, liebes Hänschen, mit meiner Leidenschaftlichkeit; aber es wird mir schwer, irgend etwas, was mein Herz bewegt, vor Dir zu verbergen.

Vorgestern speiste ich bei Frau Beyer, die auch Constantia heisst. Ich bin gern in ihrer Gesellschaft, ihr unbeschreiblich süsser Vorname genügt, um ihr meine Sympathie zu gewinnen; es macht mir sogar Freude, wenn eines ihrer mit „Constantia" gezeichneten Taschentücher in meine Hände geräth.

Ich ging allein und langsam zur Stephanskirche. Die Kirche war noch leer. Um den edlen, prächtigen Bau in wahrhaft andächtiger Stimmung zu betrachten, lehnte ich mich an einen Pfeiler im dunkelsten Winkel des Gotteshauses. Die Grösse der Wölbung lässt sich nicht beschreiben, man muss die Stephanskirche mit eigenen Augen sehen. Um mich her herrschte tiefste Stille, unterbrochen nur durch die wiederhallenden Schritte des Sakristans, der die Lichter anzündete. Hinter mir ein Grabmal, vor mir ein Grabmal, nur über mir sah ich keines. In diesem Momente fühlte ich so recht meine Einsamkeit, meine Isolirtheit. Als die Lichter brannten, und die Kathedrale sich zu füllen begann, wickelte ich mich fester in meinen Mantel ein (Du erinnerst Dich, wie ich durch die Krakauer Vorstadt zu gehen pflegte) und beeilte mich, die Messe in der kaiserlichen Hof-Capelle zu hören. Später übrigens war ich nicht mehr allein, sondern ich wanderte in heiterer Gesellschaft durch die schönen Strassen Wiens zur Hofburg, wo ich drei Sätze einer Messe hörte, von schläfrigen Musikern vorgetragen. Um ein Uhr Nachts kam ich nach Hause; ich träumte von Dir, von ihr und von meinen lieben Kindern [seinen Schwestern].

Das erste, was ich heute that, war, mich in melancholischen Phantasien auf meinem Clavier zu ergehen.

Rathe mir, was ich thun soll. Bitte, frage die Person, welche in Warschau stets einen so mächtigen Einfluss auf mich ausgeübt hat, und lass mich ihre Meinung wissen: demgemäss werde ich handeln.

Lass mich noch einmal von Dir hören, bevor Du in's Feld ziehst. Wien, *poste restante*. Besuche meine Eltern und Constantia. Besuche meine Schwestern oft, so lange Du noch in Warschau bist, so dass sie glauben, Du kämest zu mir und ich sei im Nebenzimmer. Setze Dich zu ihnen, so dass sie sich einbilden, ich sei auch dabei; mit einem Worte, sei mein Ersatzmann im elterlichen Hause.

Ich schliesse, liebes Hänschen, denn es ist wahrlich Zeit. Umarme an meiner Stelle alle die lieben Collegen, und sei versichert, dass ich nicht aufhören werde, Dich zu lieben, so lange ich nicht aufhöre, die ich am höchsten schätze, meine Eltern und sie zu lieben.

Mein theuerster Freund, schreibe mir bald einige Zeilen. Du kannst ihr auch diesen Brief zeigen, wenn Du es für richtig hältst.

Meine Eltern wissen nicht, dass ich Dir schreibe. Du kannst es ihnen sagen, darfst ihnen aber in keinem Falle den Brief zeigen. Ich kann mich noch nicht von meinem Hänschen trennen; gleich aber verlasse ich Dich, Du Böser! Wenn W . . . Dich so herzlich liebt, wie ich Dich liebe, dann würde Con . . . . . nein, ich kann den Namen nicht zu Ende schreiben, meine Hand ist zu unwürdig. Ach, ich möchte mir die Haare ausraufen bei dem Gedanken, ich könnte von ihr vergessen werden!

Mein Portrait, von welchem nur wir beide, Du und ich, wissen, ist sehr ähnlich; meinst Du, dass es ihr Vergnügen machen könne, so werde ich es ihr durch Schuch senden."

„1. Januar 1831. Da hast Du, was Du verlangtest! Hast Du den Brief erhalten? Hast Du irgend welche von den Aufträgen, die er enthielt, ausgerichtet? Noch heute bedauere ich, was ich gethan habe. Ich war voll süsser Hoffnungen und werde nun von Angst und Zweifeln gequält. Vielleicht macht sie sich über mich lustig — lacht über mich? Vielleicht — ach! — liebt sie mich? Das ist es, was mein leidenschaftliches Herz fragt, Du böser Aesculap, warst im Theater und betrachtetest sie beständig durch's Opernglas; wenn dies der Fall ist, so soll ein Donnerwetter . . . . Verscherze nicht mein Vertrauen; wenn ich Dir schreibe, so thue ich es nur meinetwegen, denn Du verdienst es nicht.

Eben jetzt, wo ich schreibe, bin ich in einer sonderbaren Verfassung; es ist mir, als wäre ich bei Euch und träumte nur, was ich hier sehe und höre. Die Stimmen um mich her, an welche mein Ohr nicht gewöhnt ist, machen mir meist nur den Eindruck wie Wagengerassel oder ein anderes gleichgültiges Geräusch. Nur Deine oder Titus' Stimme könnte mich heute aus meiner Erstarrung erwecken. Leben und Tod sind mir völlig gleichgültig. Meinen Eltern aber musst Du sagen, ich sei sehr glücklich, mir fehle nichts, ich amüsire mich vortrefflich und fühle mich niemals vereinsamt.

Falls sie sich über mich lustig macht, sage ihr dasselbe; aber wenn sie theilnehmend nach mir fragt, einige Rücksicht für mich zeigt. dann flüstere ihr zu, sie möge sich beruhigen; aber füge auch hinzu, dass ich, fern von ihr, mich überall einsam und unglücklich fühle. Ich bin unwohl, das schreibe ich aber nicht meinen Eltern. Alle fragen mich, was mit mir ist; ich möchte antworten, dass ich den Humor verloren habe. Nun, Du weisst am besten, was mich beunruhigt! Obwohl es hier an Unterhaltung und Zer-

streuung nicht fehlt, bin ich doch selten in der Stimmung, mich zu amüsiren.

Heute ist der erste Januar. Ach, wie traurig beginnt dies Jahr für mich! Ich liebe Euch über Alles. Schreibe sobald als möglich. Ist sie in Radom? Habt Ihr Schanzen aufgeworfen? Meine armen Eltern! Was machen meine Freunde?

Ich könnte für Euch sterben, für Euch Alle! Warum bin ich verdammt, hier so einsam und vergessen zu sein? Ihr könnt Euch wenigstens gegenseitig die Herzen eröffnen und einander trösten. Deine Flöte wird genug zu klagen haben! Wie viel mehr muss mein Clavier weinen!

Du schreibst, dass Du mit Deinem Regiment in's Feld ziehst; wie wirst Du das Briefchen befördern? Lasse es keinenfalls durch einen Boten überbringen; sei vorsichtig! Die Eltern könnten — sie würden die Dinge vielleicht in einem falschen Lichte erblicken.

Ich umarme Dich noch einmal. Du ziehst in den Krieg — kehre als Oberst zurück. Möchte Alles gut abgehen! Warum kann ich nicht wenigstens Euer Trommelschläger sein?

Verzeihe die Unordnung in diesem Briefe, ich schreibe, als wäre ich berauscht."

Die Unordnung dieser Briefe ist in der That sehr auffallend; schon in dem vorstehenden Auszug und noch zehnmal mehr mit den dazwischen verstreuten Beschreibungen, Neuigkeitsbrocken und kritischen Bemerkungen über Musik und Musiker. Ich glaubte die fundamentalen und immer wiederkehrenden Gedanken, die vorherrschenden, alles absorbirenden Gefühle von den mehr oberflächlichen Empfindungen und den für den Schreiber verhältnissmässig gleichgültigen Dingen trennen zu sollen, um dem Leser einen klareren Blick in den inneren Menschen zu eröffnen und ihm die Möglichkeit zu gewähren, die Handlungen und das Wirken des Künstlers auch dann mit einiger Sicherheit beurtheilen zu können, wenn wir auf seine eigenen Berichte sowie auf die zuverlässiger Zeugen verzichten müssen. Den Psychologen brauche ich nicht auf die Unordnung und die Länge dieser beiden Briefe aufmerksam zu machen (sie wurden in weniger als einer Woche an dieselbe Person geschrieben und nehmen in Karasowski's Buch fast zwölf Seiten ein); er wird gerade diese Züge, als wichtige Symptome des Charakters und der zeitweiligen Stimmung des Schreibers, nicht unbemerkt lassen.

Um nun einen Blick auf Chopin's äusseres Leben in Wien zu werfen, so wissen wir bereits, dass er mit Woyciechowski

zusammen eine Wohnung genommen hatte; dieselbe lag im dritten Stockwerk eines Hauses am Kohlmarkt und bestand aus drei eleganten Zimmern, für welche sie der Vermietherin, einer Baronin, fünfzig Gulden monatlich zu zahlen hatten. Nachdem sein Freund ihn verlassen hatte, fand Chopin dies zu theuer, und da eine englische Familie bereit war, die Wohnung für achtzig Gulden zu miethen, so überliess er sie derselben und zog in den vierten Stock, wo er in der Baronin von Lachmanowicz eine angenehme junge Wirthin fand, sowie geräumige Zimmer, die ihm wohl gefielen und nur zwanzig Gulden kosteten. Die Lage des Hauses war günstig: die Musikalienverleger Mechetti und Artaria, der eine zur rechten, der andere zur linken Hand, dahinter die Oper; und da sich die Leute durch die vielen Treppen nicht davon abschrecken liessen, ihn zu besuchen, nicht einmal der alte Graf Hussarzewski, und er mit den achtzig Gulden der englischen Familie einen guten Profit machte, so konnte er bei dem Gedanken lachen, dass seine besorgten Freunde sich ihn als „einen armen Teufel in einem Dachstübchen" vorstellten, und um so herzlicher lachen, als in Wirklichkeit noch ein Stockwerk über ihm lag. Dem Freunde beschreibt er seine Wohnung und Lebensweise in Folgendem:

„Ich wohne im vierten Stock in einer schönen Strasse; aber ich muss meine Augen anstrengen, um durch's Fenster zu sehen, was unten vorgeht. Du wirst mein Zimmer in meinem neuen Album finden, wenn ich wieder zu Hause bin; der junge Hummel [ein Sohn des Componisten] ist so gütig, es für mich zu zeichnen. Es ist gross und hat fünf Fenster; ihnen gegenüber steht das Bett. Mein wundervolles Clavier steht auf der rechten, das Sopha auf der linken Seite; zwischen den Fenstern befindet sich ein Spiegel, in der Mitte des Zimmers ein schöner, grosser, runder Mahagoni-Tisch; der Fussboden ist gebohnt. Horch! ‚der Herr empfängt Nachmittags keine Besuche' — also kann ich mit meinen Gedanken bei Euch bleiben. Früh morgens werde ich von dem unerträglich stupiden Diener geweckt; ich stehe auf, bekomme meinen Kaffee und trinke ihn häufig kalt, weil ich über dem Clavierspielen das Frühstücken vergesse. Punkt neun Uhr erscheint mein deutscher Sprachlehrer; später schreibe ich meist; dann kommt Hummel, um an meinem Portrait zu arbeiten, während Nidecki mein Concert studirt. Dabei bleibe ich immer in meinem behaglichen Schlafrock, bis zwölf Uhr, wo ein sehr würdiger deutscher Herr erscheint, Herr Leibenfrost, der hier am Gerichtshof arbeitet. Wenn das Wetter schön ist, gehe ich mit ihm auf dem Glacis spaziren und

darauf speisen wir zusammen in einem Restaurant ‚Zur böhmischen Köchin', wo alle Studenten verkehren; schliesslich aber gehen wir, wie es hier Sitte, in eines der besten Kaffeehäuser. Später mache ich einige Besuche, komme in der Dämmerung nach Hause, werfe mich in meinen Gesellschaftsanzug und gehe in irgend eine Soirée, heute hierhin, morgen dorthin. Um elf oder zwölf Uhr (aber niemals später) bin ich wieder zu Hause, spiele Clavier, lache, lese, lege mich zu Bett, lösche das Licht aus, schlafe und träume von Euch, meine Lieben."

Es ist klar, dass hier kein Anlass zur Befürchtung war, Chopin könnte sich zu Tode arbeiten. In der That liessen ihm die zahlreichen Freunde, oder, um diesen geheiligten Namen nicht zu missbrauchen, Bekannten nur wenig Zeit zu Clavierübungen und zum Componiren. In seinen Briefen aus Wien sind mehr als vierzig Namen von Familien und einzelnen Personen erwähnt, mit denen er persönlich verkehrt hat; darunter selbstverständlich ein beträchtlicher Bruchtheil Polen, ja, die Mehrzahl der Häuser, in denen er am häufigsten gesehen wurde und sich am wohlsten fühlte, waren die seiner Landsleute, oder doch solche, in denen er Mitglieder der polnischen Colonie anzutreffen pflegte. Schon am 1. December 1830 schreibt er an die Seinen, dass er mehrere Male beim Grafen Hussarzewski gewesen sei, und vorhabe, der Gräfin Rosalie Rzewuska einen Besuch zu machen, wo er Frau Cibbini zu treffen hoffe, eine Tochter Leopold Kozeluch's und Schülerin Clementi's, bekannte Pianistin und Componistin, welcher Moscheles eine vierhändige Sonate gewidmet hat, zu jener Zeit erste Kammerfrau der Kaiserin von Oesterreich. Chopin war auch zweimal bei Frau Weyberheim gewesen. Diese Dame, eine Schwester der Frau Wolf und Gattin eines reichen Banquiers, lud ihn zu einer Soirée ein „en petit cercle des amateurs", sowie einige Wochen später zu einer *Soirée dansante*, bei welcher Gelegenheit er „viel junges Volk sah, hübsch, und gar nicht antik [alt-testamentarisch]", wo er sich weigerte zu spielen, obwohl die Dame des Hauses und ihre anmuthigen Töchter eine grosse Zahl musikalischer Personen eingeladen hatten, wo er ferner gezwungen wurde, einen Cotillon mitzumachen, einige Touren tanzte und dann nach Hause ging.

Im Hause der Familie Beyer (deren männliches Haupt ein Pole aus Odessa war, während die Frau, ebenfalls aus Polen,

dem Leser als Trägerin des bezaubernden Vornamens Constantia bereits bekannt ist) fühlte sich Chopin bald behaglich. Dort liebte er seine Mahlzeiten einzunehmen, zu plaudern, zu spielen, Mazurka zu tanzen etc. Er traf dort oft mit dem Violinisten Slavik zusammen, mit dem er am Tage vor Weihnacht den ganzen Morgen und den ganzen Abend musicirte, an einem anderen Tage sogar bis zwei Uhr Nachts dort blieb. Wir hören auch von Mittagsgesellschaften bei seiner Landsmännin, Frau Elkan, und bei Frau Schaschek, wo er (so berichtet er im Juli 1831) gewöhnlich mehrere polnische Damen traf, die ihn durch ihre herzlich hoffnungsvollen Worte jedesmal aufheiterten, und wo er einmal, statt, wie festgesetzt, um zwei Uhr, erst um vier Uhr zum Mittagsmahl erschien. Einer seiner besten Freunde aber war der berühmte Arzt Dr. Malfatti, Leibarzt des Kaisers, dem musikalischen Leser wohlbekannt als der Freund Beethoven's, den er während seiner letzten Krankheit behandelte, ohne sich zu erinnern, dass der reizbare Meister ihm so manchen Verdruss bereitet hatte. Nun, dieser selbe Dr. Malfatti empfing Chopin, von dem er bereits durch Władysław Ostrowski Näheres erfahren hatte, „so herzlich, als sei ich ein Verwandter" (Chopin bedient sich hier eines etwas gewagten Vergleichs), eilte auf ihn zu und umarmte ihn, sobald er seine Visitenkarte gelesen hatte. Bald war Chopin ein häufiger Gast des Doctors, wie die in seinen Briefen oft wiederkehrenden Bemerkungen beweisen, dass er an diesem oder jenem Tage bei Malfatti gespeist habe oder speisen werde:

„1. December 1830. Im Ganzen geht es mir gut und ich hoffe, mit Hülfe Gottes, der mir Malfatti als Beistand gesandt hat — O, vortrefflicher Malfatti! — wird es noch besser gehen.

25. December 1830. Ich ging zu Malfatti speisen. Dieser vortreffliche Mann denkt an Alles; er hat sogar die Güte, uns nach polnischer Art bereitete Gerichte vorzusetzen.

14. Mai 1831. Ich bin sehr munter und frisch, und fühle, dass eine gute Gesundheit der beste Trost im Unglück ist. Vielleicht haben mich Malfatti's Suppen so gekräftigt, dass ich mich gesünder fühle, als jemals zuvor. Sollte sich dies wirklich so verhalten, so müsste ich doppelt bedauern, dass Malfatti mit seiner Familie aufs Land gezogen ist. Du hast keinen Begriff von der Schönheit seiner Villa; heute vor acht Tagen war ich mit Hummel dort. Nachdem der liebenswürdige Doctor uns ins Haus genommen, zeigte er uns auch seinen Garten. Als wir auf der Spitze des

Hügels waren, von wo aus eine prachtvolle Aussicht, mochten wir gar nicht wieder hinunter. Der Hof beehrt Malfatti jedes Jahr mit einem Besuche. Er hat die Herzogin von Anhalt-Cöthen zur Nachbarin; ich würde mich nicht wundern, wenn sie ihn um seinen Garten beneidete. Auf der einen Seite sieht man Wien zu seinen Füssen liegen, und so, dass es scheint, als wäre es mit Schönbrunn verwachsen; auf der andern Seite erblickt man hohe Berge, von Klöstern und Dörfern malerisch gekrönt. Beim Anblick dieses romantischen Panoramas vergisst man gänzlich das geräuschvolle Treiben und die Nähe der Hauptstadt."

Dies ist eine der wenigen in Chopin's Briefen vorkommenden Naturschilderungen — die Menschen und ihr Thun interessirten ihn eben mehr, als die schönsten Gegenden. Um aber von der Villa zu ihrem Eigenthümer zurückzukehren, so kennzeichnet Chopin seine Beziehungen zu ihm unzweideutig durch folgende Worte: „Malfatti liebt mich wirklich, und darauf bin ich nicht wenig stolz." Der Doctor scheint ihm in der That ein treuer Freund gewesen zu sein, zu Rath und That stets bereit. Er förderte Chopin durch seinen Einfluss nach den verschiedensten Richtungen; so z. B. lesen wir, dass er ihm versprochen, ihn bei Frau Tatyszczew, der Gattin des russischen Gesandten, sowie beim Baron Dunoi, Präsidenten der Gesellschaft der Musikfreunde, einzuführen, zwei Persönlichkeiten, von deren Bekanntschaft Chopin Vortheil für sich erwartete. Bei Malfatti machte er auch die Bekanntschaft einiger Künstler, denen er anderswo vielleicht nicht begegnet wäre. Einer von diesen war der berühmte Tenorist Wild, welcher am Nachmittag des Weihnachtstages zu Malfatti kam, worüber Chopin, der dort zu Mittag gespeist hatte, schreibt: „Ich begleitete auswendig die Arie aus Othello, die er meisterhaft stilvoll vortrug. Wild und Fräulein Heinefetter sind die Zierden der Hof-Oper."

Ein Fest am Namenstage Malfatti's beschreibt Chopin in folgendem, vom 25. Juni 1831 datirten Brief an seine Eltern: „Mechetti, der ihn (Malfatti) zu überraschen gedachte, hatte die Damen Emmering und Lutzer sowie die Herren Wild, Cicimara und meine Wenigkeit überredet, im Hause des Gefeierten etwas zu musiciren, und die Leistungen liessen vom Anfang bis zum Ende kaum etwas zu wünschen übrig. Ich habe das Quartett aus „Moses" nie besser singen hören; doch hat Fräulein Gładkowska das „O quante lagrime" bei meinem Abschiedsconcert in War-

schau weit ausdrucksvoller gesungen. Wild war vortrefflich bei Stimme, und ich fungirte als Capellmeister.“ Diesem fügt er noch die Notiz hinzu: „Cicimara sagte, es sei Niemand in Wien, der besser begleite, als ich; wobei ich dachte ‚davon war ich längst überzeugt‘. Zahlreiche Menschen standen auf dem Platz vor dem Hause und hörten unser Concert mit an. Der Mond leuchtete in wunderbarer Schönheit, die Fontänen stiegen auf, wie Säulen von Perlen, die Luft war erfüllt vom Dufte der Orangerie — kurz, es war eine zauberhafte Nacht in prachtvollster Umgebung. Und nun will ich Euch das Wohnzimmer beschreiben, in dem wir uns aufhielten. Hohe Fenster, von oben bis unten geöffnet, blicken auf die Terrasse, von wo aus man eine herrliche Aussicht auf ganz Wien geniesst; an den Wänden grosse Spiegel; die Beleuchtung gedämpft, wodurch die Wirkung des durch die Fenster hereinströmenden Mondlichtes noch erhöht wurde. Der links an den Salon anstossende Raum giebt mit seinen bedeutenden Dimensionen der ganzen Wohnung etwas Imposantes. Der geistreiche Humor und die Höflichkeit des Wirths, die elegante und geniale Gesellschaft, die allgemein herrschende Heiterkeit, endlich das vortreffliche Abendessen bewirkten, dass wir lange beisammen blieben.“

Hier zeigt sich Chopin als Briefschreiber von seiner besten Seite; Stellen von gleicher stilistischer Vollendung wird man kaum in seinen Briefen finden. Denn, wiewohl wir in ihnen häufig genug vereinzelte Schönheiten antreffen, so finden wir doch in keinem die Formvollendung und den Reiz, welche z. B. den Briefen Mendelssohn's vom Anfang bis zum Ende, als Ganzem wie im Einzelnen eigen sind.

Zwölftes Capitel.

1830—1831.

Wiener Musikleben. — Kärnthnerthor-Theater. — Sabine Heinefetter. — Concerte: Hesse, Thalberg, Döhler, Hummel, Aloys Schmitt, Carl Czerny, Slavik, Merk, Bocklet, Abbé Stadler, Kiesewetter, Kandler. — Die Musikalienverleger Haslinger, Diabelli, Mechetti und Joseph Czerny. — Lanner und Strauss. — Mitwirkung in einem Concert der Frau Garzia-Vestris und Veranstaltung eines eigenen. — Studien und Compositionen aus dieser Zeit. — Körperliches und geistiges Befinden. — Vorbereitungen zur Abreise und Aufschub derselben. — Geldknappheit. — Melancholische Stimmung. — Zwei Ausfluge. — Abreise nach München. — Dortiges Concert. — Weiterreise über Stuttgart nach Paris.

Die vorstehenden Bemerkungen Chopin's über Musik und Musiker veranlassen uns, seine musikalischen Erlebnisse in Wien weiter zu verfolgen. „Hätte ich nicht" schreibt er am 26. Januar 1831 „die hochinteressante Bekanntschaft der meisten bedeutenden Künstler dieser Stadt gemacht, wie Slavik, Merk, Bocklet und so weiter [dies „und so weiter" spannt uns auf die Folter!] so würde ich von meinem hiesigen Aufenthalt sehr wenig befriedigt sein. Die Oper ist allerdings gut: Wild und Fräulein Heinefetter fesseln die Wiener; es ist nur schade, dass Duport so wenig neue Opern zur Aufführung bringt und mehr an seine Tasche als an die Kunst denkt." Was Chopin hier und anderswo über Duport's Filzigkeit sagt, stimmt mit den Berichten damaliger Zeitungen überein. Kaum hatte der neue Director von seinem Posten Besitz genommen, als er in einer Weise zu sparen begann, dass Männer wie Conradin Kreutzer, Weigl und Mayseder sich von ihm zu-

rückziehen mussten. Im Anfang seines Wiener Aufenthaltes bemerkte Chopin, dass, Wild und Fräulein Heinefetter ausgenommen, die Sänger nicht so vortrefflich waren, als er sie sich an der kaiserlichen Oper gedacht hatte. Später scheint er seine Sympathie etwas erweitert zu haben, denn im Juli 1831 schreibt er: „Rossini's ‚Belagerung von Corinth' wurde neulich hier sehr gut aufgeführt, und ich bin froh, diese Oper kennen gelernt zu haben. Fräulein Heinefetter, sowie die Herren Wild, Binder und Forti, kurz alle guten Sänger Wien's, traten darin auf und gaben ihr Bestes."

Chopin's bedeutendste kritische Leistung dieser Zeit betrifft Fräulein Heinefetter und findet sich in einem Briefe vom 25. December 1830; sie kann als Pendant dienen zu seiner im vorigen Capitel citirten Kritik der Sontag: „Fräulein Heinefetter hat eine Stimme, wie sie man selten hört; sie singt stets rein; ihre *Coloratura* gleicht einer Perlenschnur; kurz, alles ist tadellos. Sie sieht besonders gut aus in Männerkleidern. Aber sie ist kalt: Ich habe mir im Parquet beinahe die Nase erfroren. Im ‚Othello' entzückte sie mich mehr als im ‚Barbier von Sevilla', wo sie eine vollendete Kokette anstatt eines lebendigen witzigen Mädchens giebt. Als Sextus im ‚Titus' sieht sie wirklich prachtvoll aus. In einigen Tagen wird sie in der ‚Diebischen Elster' auftreten. Ich bin gespannt, die Oper zu hören. Fräulein Wołków gefiel mir als Rosine im „Barbier" besser; aber jedenfalls hat sie nicht eine so köstliche Stimme wie die Heinefetter. Ich wollte, ich hätte die Pasta gehört!"

Die Oper des Kärnthnerthor-Theaters war mit allen ihren Mängeln doch die wichtigste und befriedigendste musikalische Anstalt der Stadt. Was hätte auch Wien dem ernsten Musiker anderweitig bieten können? Lanner und Strauss waren die Helden des Tages, und die Mehrzahl der nicht von ihnen gegebenen Concerte waren Virtuosen-Productionen. Man stelle sich vor, auf welchen Punkt die Wiener musikalische Welt gekommen sein musste, wenn Männer, wie Stadler, Kiesewetter, Mosel und Seyfried, von Chopin als ihre „Elite" bezeichnet werden konnten. Abbé Stadler hatte dem polnischen Gaste mit Recht sagen können, dass Wien nicht mehr sei, was es einst gewesen; Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert hatten ihre sterbliche Hülle abgestreift, und mit diesen Sonnen verglichen,

waren ihre noch lebenden Zeitgenossen und Nachfolger — Gyrowetz, Weigl, Stadler, Conradin Kreutzer, Lachner etc. — nur trübe und schwächliche Lichter.

Seiner Chor- und Orchesterleistungen im Concertsaal konnte sich Wien bis in die neuere Zeit nicht rühmen. Im Winter 1830—1831 bestanden noch die *Concerts spirituels* unter der Leitung von Lannoy; aber seit 1824 war ihre Zahl von achtzehn auf vier herabgegangen. Die Programme bestanden aus einer Symphonie und einigen geistlichen Chören. Die Symphonien waren meist von Beethoven, Mozart und Haydn; für die Chöre wurde die österreichische Schule der Kirchenmusik bevorzugt, aber auch Cherubini war sehr beliebt, und Chöre aus Händel's Oratorien, mit der von Mosel hinzugefügten Begleitung, kamen häufig zur Aufführung. Der Name Beethoven fehlte fast nie auf den Programmen. Dass das Orchester hauptsächlich aus Liebhabern bestand, und dass die Concerte ohne vorherige Proben stattfanden (nur schwierige neue Werke wurden, jedoch nur einmal, probirt), sind Thatsachen, die keines Commentars bedürfen. Hanslick hat von Franz Lachner gehört, dass die Ausführung neuer und einigermaassen schwieriger Compositionen so schlecht gewesen sei, dass Schubert einmal inmitten eines seiner Werke den Saal verlassen habe, und er selbst (Lachner) mehr als einmal Lust gehabt habe, dasselbe zu thun. Dieses waren die Concerte, welche Beethoven als „Winkelmusik" bezeichnete und deren Eintrittskarten er mit einem Ehrentitel belegte, welcher hier nicht gut wiederzugeben ist. Seit dieser vernichtenden Kritik waren die Zustände nicht nur nicht besser geworden, sondern sie hatten sich sogar noch verschlechtert.

Eine andere namhafte Musik-Gesellschaft war die noch heute bestehende und blühende „Gesellschaft der Musikfreunde". Auch diese gab vier, manchmal fünf jährliche Concerte, in deren jedem eine Symphonie, eine Ouvertüre, eine Arie oder ein Duett, ein Instrumental-Solo und ein Chor zur Aufführung kamen. Diese Gesellschaft litt damals an demselben Uebel, wie die vorhergenannte. Es war ein erfreulicher Anblick, lesen wir, Grafen neben Gewerbsmännern, Amtsvorsteher neben Unterbeamten, Doctoren neben Studenten, und in den Sopran- und Altchören vornehme Damen neben Bürgermädchen ihren Platz nehmen und in harmonischem Vereine die Kunst pflegen zu sehen. So weit

es den Chorgesang betrifft, verdient dies Beispiel nachgeahmt zu werden; anders jedoch verhält es sich mit der Instrumentalmusik, welche nicht nur einer längeren und sorgfältigeren, sondern auch beständigen Schulung bedarf. Obschon die ältere Sitte, darum zu losen, wer die Soli singen solle, welche Plätze die Orchesterspieler einzunehmen haben, und welcher von den vier Dirigenten den Taktstock schwingen werde, schon vor 1831 verschwunden war, so war doch noch im Jahre 1841 die Ausführung der Symphonien „so wenig im Geiste der Componisten" (ein zarter Ausdruck für eine bedenkliche Sache), dass ein Kritiker der Gesellschaft den Rath gab, wie die Conservatorien des Auslandes, ihr Orchester durch die besten Musiker der Hauptstadt zu verstärken, welche, bei beständiger Ausübung ihrer Kunst und mit den Werken der grossen Meister vertraut, ihnen besser gerecht zu werden im Stande seien als Dilettanten, welche nur viermal im Jahre zusammenkämen. Welches Glück für die Menschheit würde es sein, wenn die Dilettanten, die ebenso wahren wie weisen Worte George Eliot's beherzigen wollten: „Eine private Nachahmung des Guten ist gleichsam eine ihm erwiesene Ehrfurchtsbezeugung, und wir Alle sollten die Kunst nur als Privatstudium betreiben, nur als Vorbereitung zum Verständniss und Genuss dessen, was einige Wenige für uns leisten." Zur Ergänzung des Obigen ist noch eine dritte Gesellschaft zu erwähnen, die Tonkünstler-Societät, wie der Name besagt, eine Vereinigung von Fachmusikern. Ihr Zweck war die Errichtung und Förderung eines Pensionsfonds, und ihre künstlerische Thätigkeit bestand in vier jährlichen Concerten. Die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten" von Haydn bildeten den festen Repertoire-Bestand dieser Concerte, doch wurden 1830 und 1831 auch Händel's „Messias" und „Salomo" sowie Lachner's „Die vier Menschenalter" aufgeführt.

Diese geschichtlichen Notizen geben uns einen Begriff, was Chopin auf dem Gebiete der Chor- und Orchestermusik gehört haben mag. Ich sage, „gehört haben mag", weil in seinen Briefen nicht ein Wort über die Concerte dieser Gesellschaften zu finden ist. Wir dürfen übrigens, ohne uns der Voreiligkeit schuldig zu machen, annehmen, dass er bei dem Concert der Gesellschaft der Musikfreunde am 20. März 1831, wo unter Anderem Beethoven's Pastoral-Symphonie aufgeführt wurde, und

Thalberg den ersten Satz eines seiner Concerte spielte, beigewohnt hat. Beim Anblick des Namens eines der berühmtesten Pianisten aus Chopin's Zeit wird der Leser den Grund gefunden haben für meine Annahme, dass der Letztere dem Concert beigewohnt habe. Diese beiden merkwürdigen, in ihrem Charakter und ihren Kunstzielen so unähnlichen Männer verkehrten in Wien einige Male freundschaftlich miteinander. Chopin erwähnt Thalberg zweimal in seinen Briefen am 25. December 1830 und am 28. Mai 1831. Bei letzterer Gelegenheit berichtet er, dass er mit ihm zu einem Orgelconcert Hesse's gegangen sei, des früher erwähnten Adolph Hesse aus Breslau, von welchem Chopin jetzt bemerkte, dass er Talent habe und sein Instrument zu behandeln verstehe. Hesse und Chopin müssen einigen Verkehr miteinander gehabt haben, denn wir erfahren, dass der Erstere dem Letzteren ein Albumblatt zurückliess. Bei dieser Gelegenheit bekennt Chopin in einem Brief an die Seinen, dass er in Verlegenheit sei, was zu schreiben, da ihm der schlagfertige Witz mangele.

Kehren wir jedoch zurück zu dem glänzenden Pianisten, der für Chopin selbstverständlich eine interessantere Bekanntschaft war, als der grosse Organist. Geboren 1812, mithin drei Jahre jünger als Chopin, hatte Sigismund Thalberg schon im fünfzehnten Jahre mit Erfolg öffentlich gespielt und schon mit sechzehn Jahren seine Op. 1, 2 und 3 publicirt. Als Chopin seine Bekanntschaft machte, hatte er jedoch noch nicht angefangen, nur seine eigenen Compositionen zu spielen (um diese Zeit spielte er z. B. Beethoven's C-moll-Concert in einem der *Concerts spirituels*, wo von 1830 an gelegentlich Instrumentalsoli zum Vortrag kamen), auch hatte er noch nicht jene in ihrer Art einzige Vollendung des Tones und Eleganz der Technik erlangt, welche ihn später auszeichneten. Die eigentlichen Ruhmestage seiner Laufbahn können nicht weiter zurückdatirt werden, als bis zum Jahre 1835, wo er und Chopin in Paris wieder zusammentrafen; dann aber war sein Erfolg ein so enormer, dass er in kurzer Zeit zu einem Weltruf gelangte und ihm, als Virtuosen, nur ein Nebenbuhler blieb — Franz Liszt, der nie Besiegte. Dass Chopin und Thalberg eine besonders hohe Meinung von einander hatten, kann man nicht behaupten; der Leser möge selbst darüber urtheilen, auf Grund dessen, was Chopin in einem Briefe vom 25. December 1830 schreibt: „Thalberg spielt famos, aber

er ist nicht mein Mann. Er ist jünger als ich, gefällt den Damen sehr, schreibt Potpourris über die Stumme von Portici, spielt *forte* und *piano* mit dem Pedal, aber nicht mit der Hand, spannt Decimen so leicht, wie ich Octaven, und trägt diamantene Hemdknöpfe. Moscheles imponirt ihm ganz und gar nicht; kein Wunder daher, dass ihm in meinem Concert nur die Tuttis gefallen haben. Er schreibt ebenfalls Concerte." Chopin besass eine beträchtliche Dosis Sarkasmus und machte gern davon Gebrauch. Diese Portraitirung seines Kunstbruders ist kein übles Specimen der Gattung, doch werden wir bald noch besseren begegnen.

Eine andere, aber noch nicht flügge gewordene Celebrität befand sich zu dieser Zeit in Wien, um sich unter Czerny's Leitung auszubilden: Theodor Döhler. Chopin, der ihn einige Compositionen seines Lehrers im Theater vortragen hörte, kommt nach dem Concert nicht wieder auf ihn zurück. Hätte er vorhersehen können, welche Stellung als Clavierspieler und Componist er selbst einst einnehmen werde, so wäre ihm doch kaum der Argwohn gekommen, dass dies siebzehnjährige Bürschchen eines Tages durch eine ihm feindselige Clique dem Pariser Publicum als ein ihm ebenbürtiger, ja überlegener Rival vorgestellt werden würde. Beiläufig gesagt, muss der Gedanke, dass Jemand Czerny'sche Compositionen öffentlich spielt, den Musiker, welcher den Vorzug hat, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu leben, höchst fremdartig berühren.

Wie zu jüngeren Pianisten mit einer grossen Zukunft, hatte Chopin auch Beziehungen zu gealterten mit einer grossen Vergangenheit. Hummel, begleitet von seinem Sohne, besuchte ihn gegen Ende December 1830 und war ausserordentlich höflich gegen ihn. Im April 1831 trafen sich beide Künstler, der auf- und der untergehende Stern, in der Villa des Dr. Malfatti. Chopin benachrichtigt um diese Zeit seinen Lehrer Elsner, für dessen Messen er einen Verleger suchte, dass Haslinger im Begriff sei, die neueste Messe von Hummel zu publiciren, und fügt hinzu: „denn er lebt jetzt nur durch und für Hummel. Es geht das Gerücht, dass Hummel's letzte Compositionen sich nicht gut verkaufen, und doch soll Haslinger ein hohes Honorar für sie bezahlt haben. Deshalb legt er jetzt alle Manuscripte bei Seite und druckt nur noch Strauss'sche Walzer." Leider verräth Chopin

nicht mit einem Worte seine Meinung von Hummel's Spiel und Compositionen. Glücklicher sind wir daran in Bezug auf eine andere Celebrität, freilich weit niedrigeren Ranges. In einem lichten Moment der Prosa, beim Abfassen jener sentimentalen Rhapsodie vom 25. December 1830, macht er folgende Bemerkung: „Der Pianist Aloys Schmitt aus Frankfurt a. M., berühmt durch seine vortrefflichen Etüden, ist augenblicklich hier. Er ist ein Mann von über vierzig Jahren; ich habe seine Bekanntschaft gemacht, und er versprach, mich zu besuchen. Er beabsichtigt hier ein Concert zu geben — man muss ihm lassen, dass er ein geschickter Musiker ist. Ich denke, wir werden einander in musikalischen Dingen verstehen." Und hier ein anderes, einen Monat später in einem Briefe an Elsner skizzirtes Portrait: „Der Pianist Aloys Schmitt hat von der Kritik Nasenstüber erhalten, obwohl er schon über vierzig Jahre alt ist und achtzigjährige Musik schreibt." Aus den Blättern jener Zeit erfahren wir, dass Schmitt in dem von Chopin erwähnten Concerte dem Wiener Publicum eine Anzahl von Werken seiner Composition, und zwar nicht etwa kurze Salonstücke, sondern eine Symphonie, eine Ouvertüre, ein Concert, ein Concertino etc. vorgeführt und den Abend mit einer Improvisation beschlossen hat. Eine Kritik — zum Mindesten — bezeichnet seinen Vortrag als gesund und brillant. Schmitt's Missgeschick war, wie alle achtbaren Mittelmässigkeiten seiner Art, zu spät zur Welt gekommen zu sein und nie eine Jugend gehabt zu haben.

Der Clavierspieler, den Chopin nach seiner Ankunft in Wien zuerst besuchte, war Carl Czerny; dieser war, „wie er immer und gegen Jeden ist, sehr höflich und fragte ‚hat fleissig studirt?' Er hat wieder eine Ouvertüre für acht Claviere und sechzehn Spieler arrangirt, worüber er sehr glücklich zu sein scheint." Zu den „gealterten" Pianisten konnte Czerny nur in dem Sinne gerechnet werden, dass er als Künstler mehr der älteren als der jüngeren Generation angehörte, denn im Jahre 1831 hatte er die Vierzig noch nicht überschritten, und noch eine enorme Arbeitskraft — für hundert und aber hundert Originalwerke und Bearbeitungen so wie für tausend und aber tausend Lectionen hinreichend — in Vorrath. Sein Name erscheint in einer Stelle der Chopin'schen Briefe, welche aus verschiedenen Gründen angeführt zu werden verdient: sie zeigt des Schreibers

Abneigung gegen die Juden, seine Liebe zur polnischen Musik und seine Verachtung einer von Czerny eifrig gepflegten Compositions-Gattung. Bezüglich des Violinisten Herz, „eines Israeliten", welcher bei seinem Auftreten in Warschau beinahe ausgezischt worden wäre, und den Chopin in Wien wieder zu hören im Begriff war, sagt er: „Am Schluss des Concerts wird Herz seine eigenen Variationen über polnische Volksweisen spielen. Arme polnische Volksweisen! Ihr ahnet nicht, wie ihr werdet mit ‚Majufes' [S. S. 50 Anmerkung] gespickt werden und dass euch das Prädicat ‚polnisch' nur gegeben wird, um das Publicum zu kitzeln. Wenn man so freimüthig ist, die Vorzüge der echten polnischen Musik und dieser Nachahmung derselben zu discutiren und die erstere über die letztere zu stellen, so wird man von den Leuten für verrückt erklärt und dies um so bereitwilliger, als Czerny in seiner Fabrik musikalischer Näschereien noch keine Variationen über polnische Volksweisen erzeugt hat." Chopin empfand keine besondere Sympathie für den Musiker Czerny, scheint ihn dagegen als Menschen gern gehabt zu haben, da er von Natur sowie in seinem Betragen fein, wohlwollend und höflich war.

Eine weit congenialere und innigere Verbindung bestand zwischen Chopin, Slavik[1]) und Merk. Joseph Slavik war 1825 nach Wien gekommen und hatte sofort grosse Sensation erregt. Er war damals ein junger Mann von neunzehn Jahren, an Technik aber allen Violinisten, welche man in der österreichischen Hauptstadt gehört hatte, schon überlegen. Mayseder nannte ihn den zweiten Lipiński. Pixis, sein Lehrer am Prager Conservatorium, hatte sich beim Anblick der Compositionen dieses ausserordentlichen Schülers — ein Concert, Variationen etc. — gewundert, wie Jemand solch tolles, unspielbares Zeug schreiben könne. Slavik aber hatte, bevor er Prag verliess, in einem Abschiedsconcert bewiesen, dass mindestens Einer existire, welcher das „tolle Zeug" spielen konnte. Dies Alles war indessen nur ein Vorspiel für das, was noch kommen sollte. Das Erscheinen Paganini's im Jahre 1828 enthüllte ihm das zuvor nur

[1]) So ist der Name in Mendel's „Musikalischem Conversations-Lexicon" und beim böhmischen Musikschriftsteller E. A. Meliš geschrieben. Chopin schreibt Slawik. Die gewöhnliche Schreibweise indessen ist Slawjk und, wie in C. F. Whistling's „Handbuch der musikalischen Literatur" Slavjk.

unklar von ihm erschaute Ideal seiner Träume, und der berühmte Italiener, der sich für seinen glühenden Bewunderer interessirte und ihm einige Rathschläge gab, wurde von nun an sein Muster. Im Besitz einiges ersparten Geldes ging nun Slavik behufs weiterer Ausbildung nach Paris, studirte dort hauptsächlich unter Baillot, kehrte aber bald nach Wien zurück, um in das kaiserliche Orchester einzutreten. Als er nach zwei weiteren Jahren eifrigen Studiums wiederum vor dem Wiener Publicum erschien, war sein Stil vollständig verändert; er überwand dieselben Schwierigkeiten wie Paganini, ja noch grössere, allerdings weder mit derselben Unfehlbarkeit, noch immer mit der wünschenswerthen Reinheit. Immerhin kann kein Zweifel sein, dass er weltberühmt geworden wäre, hätte nicht der Tod, welcher ihn 1833 im Alter von siebenundzwanzig Jahren ereilte, seiner Laufbahn ein plötzliches Ende gemacht.

Chopin, der ihm zuerst bei Würfel begegnete, fühlte sich alsbald zu ihm hingezogen, und als er ihn am folgenden Tage im Beyer'schen Hause spielen hörte, gefiel ihm sein Vortrag besser, als der irgend eines Geigers, Paganini ausgenommen. Da Slavik an Chopin's Spiel nicht weniger Gefallen fand, so fassten sie den Plan, zusammen ein Duo für Violine und Clavier zu schreiben. In einem Briefe vom 25. December 1830 an seinen Freund Matuszyński schreibt Chopin: „Ich komme gerade von dem vortrefflichen Violinisten Slavik. Mit Ausnahme von Paganini habe ich nie einen Geiger gehört, wie ihn. Sechsundneunzig Staccato-Noten auf einen Bogenstrich! Es ist unglaublich! Als ich ihn hörte, hatte ich Lust, nach Hause zu gehen und Variationen über ein Adagio von Beethoven [welches sie zuvor als Thema bestimmt hatten] zu skizziren." Der Anblick des Postamtes und eines Briefes aus der Heimath verdrängten die Variationen aus seinem Sinne, und diese scheinen in der That niemals geschrieben worden zu sein, wenigstens hat man nie etwas von ihnen gehört. Einige Bemerkungen über Slavik in einem am 28. Mai 1831 an seine Eltern gerichteten Briefe lassen Chopin's Bewunderung und Zuneigung für seinen Freund noch deutlicher erkennen: „Er ist einer der Wiener Musiker, mit denen ich in wahrhaft freundschaftlichem und herzlichem Verkehr stehe. Er spielt wie ein zweiter aber verjüngter Paganini, und wird diesen vielleicht noch einmal über-

treffen. Ich würde dies selbst nicht glauben, hätte ich ihn nicht so oft gehört . . . Slavik fesselt den Hörer und entlockt ihm Thränen."

Kurz nach seiner ersten Begegnung mit Slavik wurde Chopin mit Merk bekannt, wahrscheinlich im Hause des Verlegers Mechetti, und am 1. Januar 1831 kündigt er seinem Warschauer Freunde mit unverholenem Stolze an, dass „Merk, der erste Violoncellist Wien's" versprochen habe, ihn zu besuchen. Chopin wünschte sehr, mit ihm bekannt zu werden, weil er der Meinung war, dass Merk, Slavik und er selbst ein prächtiges Trio bilden würden. Merk, im Jahre 1795 geboren, mithin bedeutend älter als die beiden Anderen, hatte seine musikalische Laufbahn als Violinist begonnen, war aber, nachdem er einmal von einem grossen Hunde in den Arm gebissen war, unfähig geworden, die Geige in ihrer richtigen Lage zu halten (so erzählt Fétis), weshalb er sich dem Violoncell widmete, und dies mit solchem Erfolg, dass er der erste Solist Wien's wurde. Zu der Zeit, von welcher die Rede ist, war er Mitglied des kaiserlichen Orchesters und Lehrer am Conservatorium. Er gab oft Concerte mit Mayseder und wurde „der Mayseder des Violoncells" genannt. Chopin schreibt an die Seinen, nachdem er ihn in einer Soirée bei dem wohlbekannten Autographensammler Fuchs gehört hatte: „Limmer, einer der besseren Musiker Wien's, liess einige von seinen Compositionen für vier Violoncelle hören. Merk machte, wie immer, durch sein ausdrucksvolles Spiel mehr aus ihnen, als sie wirklich sind. Die Leute blieben wieder bis Mitternacht, denn Merk hatte den Einfall, mit mir seine Variationen zu spielen. Er sagte mir, dass er gern mit mir musicire, und auch für mich ist es ein grosses Gaudium, mit ihm zu spielen. Ich denke, wir sehen gut nebeneinander aus. Er ist der erste Violoncellist, den ich wahrhaft bewundere."

Ueber Chopin's Beziehungen zu der dritten der von ihm namhaft gemachten „ungemein interessanten Bekanntschaften" erfahren wir aus seinen Briefen nichts Näheres. Gleichwohl dürfen wir nicht annehmen, dass ein Musiker wie Carl Maria von Bocklet, für den Beethoven drei Empfehlungsbriefe geschrieben hat, der ein intimer Freund Schubert's gewesen, dessen Interpretation classischer Werke und Improvisationstalent

ihm einen Ehrenplatz unter den Pianisten seiner Zeit errungen, für Chopin ohne Bedeutung geblieben sei. Besser als irgend einer der in Wien lebenden Clavierspieler war Bocklet in der Lage, dem jungen Polen die Meister der vorangegangenen Generation näher zu bringen; er konnte ihm gewissermaassen etwas von dem Geiste mittheilen, welcher Beethoven, Schubert und Weber beseelt hatte. Wenn übrigens Bocklet's Name in den Briefen Chopin's fehlt, so beweist dies noch keineswegs, dass er ihn überhaupt nicht erwähnt hat, denn die vorhandenen Briefe bilden nur einen kleinen Theil der thatsächlich von ihm geschriebenen, deren viele bei dem unruhigen Zustande Polens nie ihr Ziel erreicht haben, während andere von seinen Eltern aus Furcht vor der russischen Polizei verbrannt worden, und wieder andere durch Sorglosigkeit oder Gleichgültigkeit verloren gegangen sind.

Das Verzeichniss der Bekanntschaften Chopin's ist indessen noch lange nicht vollständig. Er hatte mehrere Unterhaltungen mit dem alten Abbé Stadler (dem Freunde Haydn's und Mozart's), dessen Psalmen als Manuscript er bewunderte. Er spricht auch von Aufführungen älterer kirchlicher und weltlicher Musik im Hause Kiesewetter's, als für ihn bevorstehend; für einen Musiker von Chopin's Naturell können indessen kunstgeschichtliche Rückblicke nicht von besonderem Interesse gewesen sein, noch mochte der gelehrte Erforscher der niederländischen und arabischen Musik sowie des Lebens und Wirkens Guido's von Arezzo den hohen Werth der Eigenart des modernen Componisten gleich erkannt haben. Jedenfalls hatte Chopin mehr Verkehr mit dem Musikschriftsteller Franz Kandler, der über seine Leistungen als Componist und Clavierspieler günstige Kritiken schrieb, und mit dem er einmal zur kaiserlichen Bibliothek ging, wo die Entdeckung eines gewissen Manuscriptes ihn mehr überraschte, als die nach seiner Meinung selbst von Bologna nicht übertroffene Grossartigkeit und Ordnung der Sammlung — nämlich des Manuscriptes seines Op. 2, welches Haslinger der Bibliothek zum Geschenk gemacht hatte. Ein anderes seiner Manuscripte, das des Rondo für zwei Claviere, fand Chopin in Aloys Fuchs' berühmter Autographensammlung, welche damals 400 Nummern umfasste, um 1840 aber auf 650 Nummern gewachsen war, meist vollständige Werke. Er muss es verstanden haben, sich

dem Besitzer der Sammlung persönlich angenehm zu machen, andernfalls würde er wohl kaum das Glück gehabt haben, ein Autograph Beethoven's von ihm zum Geschenk zu erhalten.

Auch mit allen bedeutenden Musikverlegern Wien's wurde Chopin bekannt. Von Haslinger ist schon ausführlich die Rede gewesen. Durch Czerny wurde Chopin mit Diabelli bekannt, der ihn zu einem Musiker-Gesellschaftsabend einlud. Mit Mechetti scheint er auf freundschaftlichem Fusse gestanden zu haben; er speiste bei ihm, traf ihn bei Malfatti, bot ihm seine Polonaise für Clavier und Violoncell zum Verlag an, und beschreibt ihn als unternehmend und wahrscheinlich zur Publicirung der Elsner-schen Messen zu überreden. Mit Joseph Czerny (kein Verwandter Carl's) kam Chopin nur in geschäftliche Berührung; an sein Versprechen erinnert, ein Quartett von Elsner zu veröffentlichen, sagte dieser, er könne es jetzt (um den 26. Januar 1831) nicht unternehmen, da er die Werke Schubert's herausgebe, von denen noch viele unter der Presse seien. „Daher fürchte ich" schreibt Chopin seinem Lehrer „Ihre Manuscripte werden warten müssen. Czerny gehört, wie ich herausgefunden habe, nicht zu den reichen hiesigen Verlegern, und kann deshalb nicht so leicht die Herausgabe eines Werkes riskiren, welches weder im ‚Sperl' noch im ‚Römischen Kaiser' gespielt wird. Walzer werden hier ‚Werke' genannt, Lanner und Strauss aber, welche dieselben aufführen, ‚Capellmeister'. Damit will ich übrigens nicht sagen, dass Alle hier dieser Meinung sind; im Gegentheil, Viele lachen darüber — und dennoch werden fast nur Walzer publicirt." Man kann sich heute kaum den Enthusiasmus, die Ekstase vorstellen, welche die Walzer der beiden genannten Tanzcomponisten im damaligen, in zwei Lager getheilten Wien hervorriefen. „Sperl und Volksgarten" sagt Hanslick „waren an Strauss- und Lannertagen factisch die beliebtesten und besuchtesten Concertlocalitäten. An Novitäten fehlte es nie; im Jahre 1839 hatten Strauss und Lanner jeder bereits über hundert ‚Werke' veröffentlicht. Ueber jede neue Walzerpartie geriethen die Journale in Entzücken, es erschienen zahllose Artikel über Strauss und Lanner, schwärmerisch, humoristisch, pathetisch und jedenfalls länger, als man sie Beethoven und Mozart widmete."

Diese flüchtigen Rückblicke auf die Notabilitäten und die Lebensweise einer früheren Generation, gleichsam durch die

Spalten des Zaunes, welchen die Zeit zwischen dem „Sonst“ und dem „Jetzt“ aufgerichtet hat, sind ebenso unterrichtend wie unterhaltend. Es wäre ein Irrthum, diese für Chopin's Leben scheinbar bedeutungslosen Einzelheiten als überflüssige Anhängsel zu seiner Biographie anzusehen. Die Sympathien und Antipathien eines Menschen enthüllen uns seine Natur, und die Umgebung eines Künstlers giebt uns den rechten Schlüssel zum Verständniss seiner Stellung und seiner Verdienste, während wir ohne die Kenntniss der Zeit, in welcher er gelebt, keinen Maassstab für seine Originalität hätten. Ueberdies möge der vielleicht ungeduldig gewordene Leser sich erinnern, dass Chopin's Leben ziemlich arm an äusseren Ereignissen war, weshalb auch die Darstellung, statt in ebenmässigem Gange, in einer Folge von Sprüngen und Pausen, hier und da mit einem behaglichen Trabe, auch sogar einem kurzen Galopp wechselnd, verlaufen muss.

Nachdem wir die geselligen und künstlerischen Kreise, in denen sich Chopin bewegte, die Personen, mit denen er hauptsächlich verkehrte, und seine Urtheile über Menschen und Zustände kennen gelernt haben, wissen wir fast Alles, was über seinen Aufenthalt in der Kaiserstadt erwähnenswerth ist — und doch noch nicht Alles —: aus der zweiten Hälfte desselben sind noch einige Vorgänge zu berichten, gegen welche alles bisher Erwähnte an Bedeutung zurückstehen muss. Ich habe schon hervorgehoben, dass das Fehlschlagen der Hoffnungen und Pläne Chopin's keineswegs allein auf Rechnung ungünstiger Umstände zu schreiben ist. Seine Eltern scheinen dies auch angenommen und ihn wegen seiner Lauigkeit in der Betreibung seiner Concert-Angelegenheiten zur Rede gestellt zu haben, denn er schreibt ihnen am 14. Mai 1831: „Es ist mein heissestes Verlangen, Eure Wünsche erfüllen zu können, bis jetzt aber habe ich es unmöglich gefunden, ein Concert zu geben.“ Indessen hatte er, auch ohne selbst ein Concert zu veranstalten, doch Gelegenheit gefunden, sich in der besten Gesellschaft dem Wiener Publicum vorzustellen. In der „Theaterzeitung“ vom 2. April 1831 kündigte Frau Garzia-Vestris ein Concert im Redoutensaal für den 4. April Vormittags an, zu welchem die Damen Sabine und Clara Heinefetter sowie die Herren Wild, Chopin, Böhm (Violinvirtuose), Hellmesberger (ebenfalls Violinist und Schüler des Vor-

hergenannten), Merk nnd die Gebrüder Levy (beide Hornisten) ihre Mitwirkung zugesagt hatten. Chopin war als *homo ignotus et novus* in der Annonce durch den Zusatz „Clavierspieler" von allen Uebrigen, bei denen dies nicht nöthig schien, unterschieden. Die Zeiten haben sich geändert: heute würden die meisten Leser für jeden der genannten Namen eine erklärende Parenthese wünschen, Chopin ausgenommen, wobei man des Spruches gedenkt: „Er stösst die Gewaltigen vom Stuhl und erhebt die Niedrigen." Die oben erwähnte Ermahnung seiner Eltern scheint gewirkt und ihn veranlasst zu haben, sich aufzuraffen, wiewohl die Umstände einem zu veranstaltenden Concerte jetzt weniger günstig waren, als zur Zeit seiner Ankunft. Die Musiksaison war vorüber, und viele Leute hatten die Hauptstadt verlassen, um das Landleben zu geniessen; die Kämpfe in Polen wurden mit zunehmender Heftigkeit fortgesetzt, was die Oesterreicher nicht gerade veranlassen konnte, sich mit der Protection eines polnischen Künstlers zu beeilen; endlich kam noch die Cholera hinzu, welche Alle zur Flucht veranlasste, die nicht zum Bleiben gezwungen waren. Es ist mir nicht möglich gewesen, das Datum und andere Einzelheiten dieses Concerts zu erfahren; von Karasowski hören wir, dass es schwach besucht gewesen ist, und dass die Einnahme die Ausgaben nicht gedeckt hat. Die „Theaterzeitung", welche 1829 über Chopin's Leistungen so ausführlich berichtet hatte, sagt kein Wort, weder über die Matinée noch über das Concert; von dem letzteren ist mir nicht einmal die Ankündigung zu Gesicht gekommen. Ohne Zweifel meint Chopin die Besprechungen dieses Concerts, wenn er im Juli schreibt: „Louise [seine Schwester] theilt mir mit, dass Herr Elsner sich über die Kritiken sehr gefreut hat; ich bin neugierig, was er, als mein Compositionslehrer, von den anderen sagen wird." Kandler, der Wiener Correspondent der „Allgemeinen musikalischen Zeitung", bespricht in der Nummer vom 21. September 1831 die Leistungen verschiedener Künstler, unter denen der geschickte polnische Violinvirtuose Serwaczyński, und wendet sich dann zu Chopin, „ebenfalls ein Kind der sarmatischen Hauptstadt, der sich schon bei seinem vorjährigen Besuch als Pianist ersten Ranges bewährt hat", von dem er bemerkt: „Die Ausführung seines neuesten Concerts in E-moll, ein ernstes Werk, gab keinen Anlass, unser früheres Urtheil zu widerrufen. Wer ein so aufrichtiges künstlerisches

Streben zeigt, verdient unsere nicht minder aufrichtige Hochachtung."

Alles zusammen genommen, können wir uns ohne Bedenken der Behauptung Liszt's anschliessen, dass der junge Künstler nicht dasjenige Aufsehen erregte, welches er zu erwarten berechtigt war. Eigentlich muss Chopin, trotz aller gesellschaftlichen Freuden seines achtmonatlichen Wiener Aufenthaltes, später mit Bedauern, vielleicht auch mit einiger Bitterkeit auf denselben zurückgeblickt haben. Nicht nur gelang es ihm nicht, seinen Ruhm als Clavierspieler und Componist durch erfolgreiche Concerte und neue Publicationen zu vergrössern, er scheint auch nachlässig in seinen Studien und in seiner Production gewesen zu sein. Wie er den Vormittag in seiner Wohnung und den übrigen Tag unterwegs oder in Gesellschaft vertändelte, hat er selbst ausführlich berichtet; dass dies aber seine gewöhnliche Lebensweise in Wien war, geht noch weiter hervor aus der Selbstzufriedenheit, mit welcher er gelegentlich erzählt, dass er vom frühen Morgen bis zwei Uhr Nachmittags geübt habe. In seinen Briefen ist nur zweimal von der Beendigung neuer Compositionen die Rede. Am 21. December 1830 schreibt er: „Ich wollte meinen neuesten Walzer einlegen, aber die Post geht gleich ab, und ich habe keine Zeit ihn zu copiren, werde ihn daher ein anderes Mal schicken. Auch die Mazurkas müssen erst copirt werden; sie sind aber nicht zum Tanz bestimmt" und im Juli 1831 „ich habe eine Polonaise geschrieben, welche ich für Würfel hier lassen muss." Es finden sich noch zwei weitere Bemerkungen über Compositionen, jedoch über solche, welche niemals beendigt, vielleicht sogar niemals angefangen worden sind. Eine dieser Bemerkungen bezieht sich auf die bereits erwähnten Variationen über ein Thema von Beethoven, welche er mit Slavik zu componiren beabsichtigte. Die andere deutet auf ein kühneres Project; bei Erwähnung Nidecki's, der jeden Morgen zu ihm kam, um sein (Chopin's) Concert zu studiren, schreibt er am 21. December 1830: „Wenn es mir gelingt, ein Concert für zwei Claviere zu schreiben, welches mich selbst befriedigt, so gedenken wir alsbald damit vor das Publicum zu treten; zuvor jedoch möchte ich mich einmal allein hören lassen." Welch interessanter, aber auch schwer zu bewältigender Stoff wäre

es, die Geschichte der unausgeführt gebliebenen Pläne genialer Männer zu schreiben!

Die oben erwähnten Stücke (Walzer, Polonaise und Mazurkas) bilden selbstverständlich nicht die Gesammtheit dessen, was Chopin während seines Wiener Aufenthaltes geschaffen hat; doch können wir mit einiger Sicherheit annehmen, dass nur wenige Arbeiten von Bedeutung hinzugekommen sind. Die Mannichfaltigkeit seiner gesellschaftlichen Pflichten liessen ihm wenig Zeit für sich selbst übrig, und überdies erhielten ihn die Vorgänge in seinem Vaterlande in fortwährender Unruhe. Polen und sein Unabhängigkeits-Kampf kamen ihm nicht aus dem Sinne; bald beklagt er in seinen Briefen den Tod eines Freundes, bald jubelt er über einen Sieg, bald fragt er ängstlich, ob diese oder jene ihm zu Ohren gekommene erfreuliche Nachricht sich bestätigt, bald spricht er die Hoffnung aus, dass Gott Polen schützen werde, bald erzählt er, dass er seinem Patriotismus Luft gemacht habe, indem er die Hemdknöpfe mit dem polnischen Adler angelegt und das Taschentuch mit dem darauf abgebildeten Kosynier (Sensenmann) in Gebrauch genommen habe. „Was geht zu Hause vor?" schreibt er am 28. Mai 1831 „ich träume stets von Euch. Ist noch kein Ende des Blutvergiessens abzusehen? Ich kenne Eure Antwort: ‚Geduld!' Auch ich tröste mich immer mit diesem Worte." Uebrigens sieht er in einer guten Gesundheit den besten Trost im Unglück, und diese genoss er, wenn wir den an seine Eltern gesandten Bulletins trauen dürfen, in vollem Maasse. „Zacharkiewicz aus Warschau hat mich besucht; und als seine Frau mich bei Szaszek sah, wusste sie nicht, wie sie ihre Ueberraschung ausdrücken sollte, mich als einen so stämmigen Kerl wiederzufinden. Ich habe meinen Backenbart nur an der rechten Seite wachsen lassen, und er wächst recht gut; auf der linken Seite brauche ich ihn nicht, denn man sitzt stets mit der rechten Seite zum Publicum gewendet."

Obwohl sein „Ideal" nicht zugegen ist, um ihn zurückzuhalten, kann er doch nicht zum Entschluss kommen, Wien zu verlassen. Am 28. Mai schreibt er: „Wie schnell diese schöne Zeit vergeht! schon haben wir Ende Mai, und ich bin noch in Wien. Der Juni wird kommen, und ich werde wahrscheinlich auch noch hier sein, denn Kumelski ist krank geworden und hat sich wieder zu Bett legen müssen." Es wurde nicht nur

Juni, sondern über Mitte Juli, bis Chopin aufbrach, und ich fürchte, er hatte nicht immer eine so gute Entschuldigung für die Verlängerung seines Aufenthalts, wie die Krankheit seines Reisegefährten. Am 25. Juni hören wir von ernsten Vorbereitungen zur Abreise. „Ich befinde mich wohl" schreibt er „das ist das Einzige, was mich erfreut, denn es scheint, als solle es nie zu meiner Abreise kommen. Ihr wisst Alle, wie unentschlossen ich bin, und überdies treffe ich bei jedem Schritt auf Hindernisse. Tag für Tag verspricht man mir meinen Pass, und ich laufe von Pontius zu Pilatus, nur um zurückzuerhalten, was ich auf dem Polizeiamt deponirt habe. Heute hörte ich noch schönere Nachrichten, nämlich, dass mein Pass verlegt worden ist und man ihn nicht finden kann, so dass ich ein Gesuch um einen neuen habe einreichen müssen. Es ist merkwürdig, wie uns arme Polen jedes nur denkbare Missgeschick trifft. Obwohl ich reisefertig bin, ist es mir doch nicht möglich, fort zu kommen."

Chopin hatte von Herrn Beyer den Rath erhalten, in seinem Passe London anstatt Paris als Reiseziel nennen zu lassen. Die Polizei war damit einverstanden, aber der russische Gesandte gestattete ihm nicht, nachdem er den Pass zwei Tage lang zurückgehalten hatte, weiter als nach München zu reisen. Nicht so lange brauchte Chopin auf die Unterschrift des französischen Gesandten zu warten. Obwohl in seinem Passe stand „passant par Paris à Londres" — in Erinnerung dessen er in seinen späteren Pariser Jahren zu sagen pflegte, er halte sich nur „en passant" dort auf — hatte er doch keinerlei Absicht, nach London zu gehen, weshalb auch die sentimentalen Bemerkungen, welche gewisse Schriftsteller an diese Thatsache geknüpft haben, völlig unangebracht sind. Als die Pass-Schwierigkeiten beseitigt waren, gab es ein neues Hinderniss zu überwinden: um aus dem von der Cholera befallenen Oesterreich nach Bayern zu passiren, bedurfte man eines Gesundheitspass, und so begann für Chopin eine neue Reihe von Bemühungen — er hatte einen halben Tag zu laufen, bis er in den Besitz dieses Papiers gelangte.

Am Schlusse seines Wiener Aufenthaltes scheint Chopin etwas knapp am Gelde gewesen zu sein, wozu der finanzielle Misserfolg des Concerts beigetragen haben mag. Unter den

Vorbereitungen der Abreise trat die Geldfrage noch mehr in den Vordergrund. Am 25. Juni 1831 schreibt er an seine Eltern: „Ich lebe so ökonomisch wie möglich, und bin um jeden Kreutzer ebenso besorgt, wie um meinen Ring in Warschau [das Geschenk des Kaisers Alexander]. Ihr mögt ihn verkaufen, ich habe Euch schon zuviel gekostet.“ Er muss über seine Geldknappheit mit einigen seiner Freunde gesprochen haben, denn er erwähnt, dass der Clavierspieler und Componist Czapek, der ihn jeden Tag besuchte und ihm viel Freundliches erwies, ihm Geld für die Reise angeboten habe, falls er dessen bedürfe. Man sollte kaum glauben, dass Chopin auch in der Kunst, Bettelbriefe zu schreiben, excellirt habe, und dennoch übte er auch sie mit Virtuosität aus. Wie geschickt er die elterlichen Gefühle zu diesem Zwecke zu erregen verstand, mag das folgende Anliegen beweisen: „Juli 1831. Aber ich darf nicht vergessen zu erwähnen, dass ich wahrscheinlich genöthigt bin, mehr Geld beim Banquier Peter aufzunehmen, als mein lieber Vater mir erlaubt hat. Ich bin sehr ökonomisch; aber, Gott weiss, ich kann nichts dafür, denn andernfalls würde ich mit leerem Beutel abreisen müssen. Gott bewahre mich vor Krankheit; sollte mir jedoch irgend etwas zustossen, so würdet Ihr mir vielleicht Vorwürfe machen, nicht mehr aufgenommen zu haben. Verzeihe mir, aber bedenke, dass ich mit diesem Gelde schon Mai, Juni und Juli lebe, und dass ich jetzt mehr für meine Mahlzeiten zu bezahlen habe, als im Winter. Ich thue dies nicht allein, weil ich selbst fühle, es müsse so sein, sondern auch auf Rath Anderer. Es thut mir sehr leid, dass ich Dich darum zu bitten habe; mein Papa hat schon mehr als drei Groschen für mich ausgegeben; auch weiss ich recht gut, wie schwer es ist, Geld zu verdienen. Glaubt mir, meine Liebsten, es ist härter für mich, zu fordern, als für Euch, zu geben. Gott wird uns auch in Zukunft beistehen, *punctum!*“

Chopin war zu dieser Zeit stark zur Melancholie geneigt, und verbarg dies nicht einmal seinen Eltern. Er gedachte vielleicht der „sich verlängerndern Kette“, welche er bei diesem neuen Ortswechsel mit sich zu schleppen habe. Er eilt häufig auf die Strasse um Titus Woyciechowski oder Johann Matuszyński zu suchen. Einmal bildet er sich ein, der Erstere gehe vor ihm, aber indem er den Freund einzuholen gedenkt,

findet er zu seinem Entsetzen einen „Verfl. . . . . Preussen". Im Juli 1831 schreibt er: „Ich wünsche mir nichts als mehr Leben, mehr Lebensgeist! Ich fühle mich oft abgespannt, manchmal aber auch so heiter, wie ich zu Hause zu sein pflegte. Wenn ich verstimmt bin, gehe ich zu Frau Szaszek, dort finde ich gewöhnlich mehrere liebenswürdige polnische Damen, welche mich durch ihre herzlichen, hoffnungsreichen Worte jedesmal aufheitern, so dass ich alsbald anfange, den hiesigen Generälen nachzumachen. Dies ist ein neuer Scherz meiner Erfindung; Alle, die ihn gesehen haben, sind beinahe vor Lachen gestorben. Aber ach, es giebt auch Tage, an welchen man nicht zwei Worte aus mir herausbringen kann, und Niemand herauszufinden vermag, was mit mir ist; dann mache ich gewöhnlich, um mich zu zerstreuen, eine Dreissig-Kreutzer-Fahrt, nach Hietzing oder sonst einem Nachbarort Wien's.

Hier haben wir ein schönes Stückchen Autobiographie; es bringt uns in's Klare über Chopin's Neigung zur Melancholie, welche indessen leicht durch seine Lust zum Scherz verdrängt wurde. Dass Verstimmung und Geldknappheit Chopin nicht abhielten, sich bei Gelegenheit gründlich zu amusiren, erhellt aus vielen Stellen seiner Briefe; ich wähle aus denselben die Beschreibung zweier Ausflüge in die Umgegend Wien's aus, welche uns nicht allein mit dem Schreiber besser bekannt machen, sondern auch an sich interessant sind. „25. Juni 1831. Vorgestern war ich mit Kumelski und Czapek auf dem Kahlenberg und dem Leopoldsberg. Es war ein herrlicher Tag; ich habe nie einen schöneren Spaziergang gemacht. Vom Leopoldsberg sieht man ganz Wien, Wagram, Aspern, Pressburg, sogar Kloster-Neuburg, das Schloss, in welchem Richard Löwenherz lange gefangen sass. Auch der ganze obere Theil der Donau lag vor unseren Augen. Nach dem Frühstück bestiegen wir den Kahlenberg, wo König Johann Sobieski sein Lager aufschlug und die Racketen abzubrennen befahl, welche dem Vertheidiger Wien's, Grafen Starhemberg, das Herannahen der polnischen Armee ankündigten. Dort ist ein Camaldulenser-Kloster, in welchem der König vor dem Angriffe auf die Türken seinen Sohn Jacob zum Ritter schlug und selbst als Diener des Priesters bei der Messe fungirte. Ich lege für Isabella ein kleines Blatt von dieser jetzt mit Vegetation bedeckten Stelle ein. Von

dort gingen wir abends zum Krapfenwald, einem schönen Thal, wo wir ein komisches Knabenspiel sahen: die kleinen Kerle hatten sich von Kopf bis zu Fuss in Blätter eingewickelt, und sahen aus wie wandelnde Büsche. In diesem Costüm krochen sie von einem der Fremden zum anderen. Solch ein in Laub gehüllter Junge mit Zweigen auf dem Kopfe wird Pfingstkönig genannt. Diese scherzhafte Vermummung ist hier um Pfingsten gebräuchlich."

Den zweiten Ausflug beschreibt er folgendermaassen: „Juli, 1831. Vorgestern kam der biedere Würfel zu mir; Czapek, Kumelski und viele Andere kamen auch, und wir fuhren zusammen nach St. Veit, einem köstlichen Ort. Ich kann nicht dasselbe von Tivoli sagen, wo man eine Art Carroussel errichtet hat, oder vielmehr eine Bahn mit einem Schlitten, was ‚Rutsch' genannt wird. Es ist ein kindisches Vergnügen, aber eine grosse Zahl Erwachsener lassen sich in diesem Vehikel zum Zeitvertreib den Hügel hinabrollen. Anfangs hatte ich keine Lust, es zu versuchen, aber da wir unserer acht waren, lauter gute Freunde, so begannen wir um die Wette hinab zu rutschen. Es war thöricht, und doch haben wir Alle herzlich gelacht. Ich selbst betheiligte mich an dem Sport mit grossem Eifer, bis mir einfiel, dass gesunde und kräftige Männer eigentlich was Besseres thun könnten — und gerade jetzt, wo die Menschheit ihrer zum Schutz und zur Vertheidigung bedarf. Der Teufel hole solche Frivolität!" — In demselben Briefe spricht Chopin die Hoffnung aus, dass seine Art, verschiedene nicht ganz cour-fähige, mit einem „T" oder „V" beginnende Worte häufig zu gebrauchen, seinen Eltern nicht eine zu schlechte Meinung von der Bildung, die er sich in Wien erworben, beibringen möge, und beseitigt alle etwaigen Ursachen ihrer Beunruhigung durch die Versicherung, er habe nichts specifisch Wienerisches angenommen, ja, nicht einmal einen „Tanzwalzer" spielen gelernt. Dies also wäre das wenig erfreuliche Ergebniss seines Aufenthaltes in Wien.

Am 20. Juli 1831 verliess Chopin in Begleitung seines Freundes Kumelski Wien und ging über Linz und Salzburg nach München, wo er einige Wochen auf eine Geldsendung aus der Heimath warten musste. Sein Aufenthalt in der bayrischen Hauptstadt war indessen für ihn keine verlorene Zeit, denn er machte dort die Bekanntschaft mehrerer tüchtiger Musiker,

welche, von seinem Spiel und seinen Compositionen entzückt, ihn veranlassten, ein Concert zu geben. Karasowski berichtet, Chopin habe in einem der Concerte der philharmonischen Gesellschaft sein E-moll-Concert gespielt — was sich, wie wir gleich sehen werden, nicht ganz so verhält — und fügt hinzu, dass die Zuhörer, von der Schönheit der Composition und der vortrefflichen poetischen Wiedergabe derselben hingerissen, den jungen Virtuosen mit stürmischem, aufrichtige Bewunderung ausdrückendem Beifall überschüttet haben. Dabei hat Karasowski wahrscheinlich die folgende Stelle eines Briefes von Chopin an Titus Woyciechowski, datirt „Paris, 16. December 1831", im Sinne gehabt: „Ich spielte [bei Kalkbrenner in Paris] das E-moll-Concert, welches den Münchenern so sehr gefallen hat." Die beiden Angaben stimmen nicht recht überein. Was Karasowski sagt, mag wahr sein oder sollte es doch sein; ich fürchte jedoch, dass, gegenüber den vorhandenen Belegen, seine Behauptung in ihrem ganzen Umfange nicht aufrecht zu halten ist. In den vielen von mir durchforschten Local- und anderen Blättern habe ich nur eine Notiz über Chopin's Anwesenheit in München gefunden, und als ich voller Erwartung ein Résumé des Münchener Musiklebens vom Frühjahr bis zum Ende des Jahres 1831 in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" durchging, fand ich Mendelssohn und Lafont erwähnt, Chopin aber nicht. So müssen wir denn, wollen wir nicht annehmen, dass Karasowski — getreu seiner Mission als Panegyriker und am stärksten in's Zeug gehend, wenn er sich nicht durch bestimmte Daten gebunden fühlt — übertrieben habe, den Ausgleich des Widerspruches zwischen dem Enthusiasmus der Zuhörer und dem Schweigen des Berichterstatters in gewissen charakteristischen Eigenschaften des Münchener Publicums suchen. Mendelssohn sagt darüber: „Für die Musik ist hier ungemein viel Empfänglichkeit und sie wird vielfältig ausgeübt, doch will mir vorkommen, als mache fast Alles Eindruck und als wirkten die Eindrücke nicht lange nach."

Bei Erwähnung Mendelssohn's sei auch des seltsamen Zufalles gedacht, dass er und Chopin verschiedene Male auf dem Punkte waren, sich zu begegnen, sich aber immer und immer wieder verfehlten. In Berlin war Chopin zu blöde und zu bescheiden, um seinen schon berühmten, jungen Kunstbruder anzureden, während dieser im Jahre 1830 Wien kurz vor Chopin's

Ankunft verlassen hatte und in München kurz nach Chopin's Abreise ankam. — Die einzige Nachricht über Chopin's öffentliches Auftreten in München, welche ich habe entdecken können, findet sich in Nr. 87 (30. August 1831) der Zeitschrift „Flora", welche unter den „Tagesneuigkeiten" einen ziemlich vollständigen Bericht über das „Concert des Herrn Chopin aus Warschau" bringt. Aus diesem erfahren wir, dass die Sängerin Pellegrini, die Sänger Bayer, Lenz und Harm, der Clarinettist Bärmann jun. und der Capellmeister Stunz mitgewirkt haben. Die Sänger trugen ein Quartett vor, und Bärmann spielte die Clarinettenpartie in einer Cavatine (gesungen von Bayer, erstem Tenoristen der Oper) mit Begleitung des Claviers und der Clarinette von Schubert (?). Was der Berichterstatter über Chopin sagt, soll hier unverkürzt wiedergegeben werden:

„Am 28. August gab Herr F. Chopin aus Warschau ein Mittags-Concert im Saale des philharmonischen Vereins, das von einer sehr gewählten Versammlung besucht wurde. Herr Chopin trug ein Concert aus E-moll von seiner eigenen Composition auf dem Fortepiano vor, und zeigte eine ausgezeichnete Virtuosität in der Behandlung seines Instrumentes; bei einer ausgebildeten Fertigkeit wurde besonders eine liebliche Zartheit des Spieles und ein schöner und charakteristischer Vortrag der Motive bemerkbar. Die Composition war im Ganzen brillant und gut gesetzt, ohne gerade durch besondere Neuheit oder einen tieferen Charakter zu überraschen, mit Ausnahme des Rondo's, dessen Hauptgedanke sowohl als die figurirten Mittelsätze durch eine eigenthümliche Verbindung eines melancholischen Zuges mit einem Capriccio einen eigenen Reiz entwickelte, weshalb es besonders ansprach. Der Concertgeber trug zuletzt eine Phantasie über polnische Nationallieder vor. Es liegt in den slavonischen Volksliedern ein Etwas, das beinahe nie seine Wirkung verfehlt, dessen Grund sich aber schwer nachweisen und erklären lässt; denn es ist nicht allein der Rhythmus und der schnelle Uebergang von Moll in Dur, der diesen Reiz hervorbringt. Niemand hat es wohl besser verstanden, den nationalen Charakter solcher Lieder mit einem brillanten Concertspiel in Verbindung zu bringen als Bernhard Romberg, der durch seine Compositionen dieser Art, durch sein Meisterspiel gehoben, einen eigenen Zauber zu verbreiten wusste. Ganz in dieser Art war die Phantasie des Herrn Chopin, der sich allgemeinen Beifall erwarb."

Von München ging Chopin nach Stuttgart, und während seines dortigen Aufenthalts erfuhr er die für ihn schmerzliche Nachricht von der Einnahme Warschau's durch die Russen

(8. September 1831). Man sagt, dass ihn dies Ereigniss zur Composition der C-moll-Etude (Opus 10 Nr. 12), mit ihrem leidenschaftlichen Wogen und ihren ungestümen Exclamationen, angeregt habe. Mit Bezugnahme auf den tragischen Ausgang der polnischen Revolution schreibt Chopin aus Paris am 16. December 1831: „Alles dies hat mir viel Schmerz bereitet. Wer hätte es voraussehen können!"

Mit Stuttgart erreichte Chopin's deutsche Künstlerlaufbahn ihr Ende, denn obwohl er Deutschland später häufig besucht hat, ist er doch nie wieder dort öffentlich aufgetreten oder längere Zeit geblieben. Jetzt, wo sich Chopin Paris nähert, der Stadt, in welcher er, einen gelegentlichen und meist kurzen Aufenthalt in andern Orten abgerechnet, den Rest seines Lebens verbracht hat, wird es den Leser interessiren, zu erfahren, dass dieser Wechsel des Landes zugleich einen Wechsel seines Namens, wenigstens der gewöhnlichen Aussprache und Schreibweise desselben, veranlasste. Man kann sicher sein, dass die Deutschen die Endsilbe nicht immer mit dem nöthigen Nasalklang ausgesprochen haben; die polnische Aussprache dagegen ist schon durch die häufig vorkommende Schreibweise „Szopen" hinlänglich bezeichnet; ich fand dieselbe in der polnischen illustrirten Zeitung „Kłosy", und auch in Joseph Sikorski's „Wspomnienie Szopena" („Erinnerungen an Chopin") ist sie zu finden. Szulc und Karasowski nennen ihre Bücher und deren Helden „Fryderyk Chopin".

Dreizehntes Capitel.

Compositionen aus der Zeit vom Frühling 1829 bis Ende 1831. — Wesentliche Einflüsse auf ihren Stil.

Unterbrechen wir für kurze Zeit unsere biographische Wanderung, um das was Chopin seit dem Frühling 1829 an Compositionen vollendet hatte, kritisch zu prüfen. Dabei wird uns auf den ersten Blick klar, dass die Werke der letzten zwei Jahre (1829—1831) den früheren entschieden überlegen sind; dies nicht allein in Folge der durch Uebung gewonnenen Kraft, sondern eines wirklichen Wachsthums. Ein griechischer Philosoph hat Wachsthum als das Durchdringen leerer Stellen mit Nahrung definirt. Diese Nahrung war in Chopin's Fall seine Lebenserfahrung mit ihren Freuden und Leiden. In den meisten der Werke seiner von mir als der ersten bezeichneten Periode schwelgt der Componist so zu sagen in der Tonsprache. Er betrachtet sie nicht ausschliesslich oder doch wesentlich als Mittel zum Ausdruck der Gedanken und Gefühle, er liebt sie vielmehr um ihrer selbst willen, gerade wie Kinder, kleine und grosse, aus keinem andern Grunde plaudern, als um der Lust am Plaudern willen. Ich schloss die erste Periode mit dem Zeitpunkt ab, wo ein neues Element in Chopin's Leben eintrat und sein Kunstschaffen beeinflusste. Dies Element war seine erste Liebe, seine leidenschaftliche Neigung für Constantia Gładkowska. Von nun an zeigen Chopin's Compositionen einen Zuwachs an Menschlichkeit und Poesie, und in Folge der Vervollkommnung des Stoffes wurden natürlicher-, ja

nothwendigerweise die Mittel und Wege des Ausdruckes reiner, edler und reicher. Selbstverständlich sind die beiden Perioden nicht genau abzugrenzen, da die Merkmale der einen häufig in den Werken der andern erscheinen: ein Werk der früheren Periode lässt nicht selten den Charakter der folgenden ahnen, wie in einem Werke der späteren der der früheren nachklingt.

Die Compositionen, welche Chopin erwiesenermaassen zwischen 1829 und 1831 geschrieben hat, sind nicht zahlreich; vielleicht weil er vom Herbst 1830 bis Ende 1831 ziemlich träge gewesen ist, vielleicht auch, weil wir keine Nachricht von der Entstehung anderer Werke haben. Für mich ist es kaum zweifelhaft, dass Chopin ausser den von ihm in seinen Briefen erwähnten während jener Jahre noch andere kurze Stücke geschrieben und später veröffentlicht hat. Die am Häufigsten und am Eingehendsten in seinen Briefen erwähnten Compositionen sind zugleich die wichtigsten, nämlich die Concerte. Da ich bei ihnen länger verweilen möchte, so wollen wir sie uns bis zuletzt vorbehalten, und uns für jetzt mit dem beschäftigen, was er über die anderen Compositionen sagt.

Am 3. October 1829 schickt Chopin seinem Freunde Titus Woyciechowski einen Walzer, von dem er sagt, er sei ihm, wie das Adagio des F-Moll-Concerts, von seinem Ideal, Constantia Gładkowska, eingegeben: „Beachte die mit einem † bezeichnete Stelle; Niemand ausser Dir weiss davon. Wie glücklich wäre ich, könnte ich Dir meine neuesten Compositionen vorspielen! Im fünften Takte des Trio dominirt die Bass-Melodie bis zum Es, was ich Dir übrigens nicht zu sagen brauche, da Du es ohnedies fühlen wirst.“ Die Bemerkung über die Bass-Melodie im Trio verräth uns, welcher von Chopin's Walzern hier gemeint ist. Es kann kein anderer sein, als der in Des, welchen Fontana unter den posthumen Werken seines Freundes als Opus 70 Nr. 3 herausgegeben hat. Wiewohl keinem der von Chopin selbst veröffentlichten Walzer ebenbürtig, kann er doch hübsch genannt werden; eigentlich aber verdient er deshalb unsere Aufmerksamkeit, weil er Keime enthält, welche als reichentwickelte Blüthen in andern Chopin'schen Werken dieser Gattung wieder erscheinen; so die erste Hälfte des ersten Theiles, in der Einleitung (vom neunten Takt an) des Opus 42 (As-dur-Walzer) und der dritte Theil, im dritten Theile (die Einleitungs-

takte nicht mit gerechnet) des Opus 34 Nr. 1 (As-dur-Walzer).

Am 20. October 1829 schreibt Chopin: „Während meines Besuches beim Fürsten Radziwiłł habe ich ein *Alla Polacca* geschrieben. Es ist nichts weiter als ein brillantes Salonstück, wie es den Damen gefällt" und am 10. April 1830: „Ich spiele [in einer Soirée bei Lewicki] Hummel's *La Sentinelle* und zum Schluss meine Polonaise mit Violoncell, für welche ich ein einleitendes Adagio geschrieben habe. Ich habe es schon probirt und es klingt nicht übel". Fürst Radziwiłł spielte, wie sich der Leser erinnern wird, das Violoncell. Aber nicht ihm, sondern Merk hat Chopin die Composition gewidmet, nachdem er sie vor seiner Abreise von Wien nach Paris an Mechetti überlassen, der sie in der Folge unter dem Titel *Introduction et Polonaise brillante pour piano et violoncelle, dédiées à Mr. Joseph Merk* veröffentlichte. Im Ganzen können wir Chopin's Beurtheilung seines Opus 3 als richtig betrachten; die Polonaise ist nichts als ein brillantes Salonstück, und hat, eine oder zwei Clavier-Passagen sowie eine gelegentliche *Finesse* ausgenommen, wenig von Chopin an sich. Das Anfangsthema streift sogar bedenklich an den Gemeinplatz. Etwas mehr Chopin'sch, als die Polonaise, ist die Introduction, welche weniger vom Gelegenheitsstück hat. Ohne Zweifel war das Violoncell der Entfaltung der Individualität des Componisten hinderlich, wiewohl es mit einer dankbaren Cantilene bedacht ist.

Bei zwei Gelegenheiten schreibt Chopin von Etuden, am 20. October 1829: „Ich habe eine Etude nach meiner Manier geschrieben" und am 14. November 1829: „Ich habe einige Etuden geschrieben; in Deiner Gegenwart würde ich sie gut spielen." Diese Etuden gehören wahrscheinlich zu den zwölf im Sommer 1833 veröffentlichten, sie können aber auch zu den im Herbst 1837 veröffentlichten gehören. Die zwölfte des ersten Heftes Etuden (Opus 10) schrieb Chopin, wie schon erwähnt, in Stuttgart unter dem Eindruck der Nachricht von der Einnahme Warschau's durch die Russen (8. September 1831).

Chopin's Worte „ich beabsichtige eine Polonaise mit Orchester zu schreiben" legen die Frage nahe: Hat er diese Absicht ausgeführt und ist dies Werk uns erhalten? Nach meiner Meinung ist beides zu bejahen; innere Gründe sprechen dafür,

dass das im Sommer 1836 erschienene Opus 22, *Grande Polonaise brillante précédée d'un Andante spianato avec orchestre* gemeint ist. Ob das Andante zur selben Zeit geschrieben ist, ob und welche Aenderungen später mit der Polonaise vorgenommen sind, wage ich nicht zu entscheiden; doch hat die Polonaise soviel von Chopin's frühem äusserlich-virtuosenhaften Stil und so wenig von seiner späteren edlen Gemüthskraft, dass meine Conjectur annehmbar erscheint. Ferner spricht die Thatsache, dass das Orchester verwendet ist, zu Gunsten meiner Anschauung, denn nach den bereits im zehnten Capitel betrachteten Werken, und den Concerten, mit denen wir uns demnächst beschäftigen werden (d. h. nach 1830) hat Chopin nie mehr für Orchester geschrieben. Seine Erfahrungen in Warschau, Wien und Paris haben ihn ohne Zweifel überzeugt, dass er nicht der Mann sei, mit Massen zu operiren, weder als Spieler noch als Componist. Die Frage, ob die Polonaise, von welcher Chopin im Juli 1831 sagt, dass er sie Würfel zurücklassen werde, Opus 22, oder ein anderes Werk ist, muss offen bleiben.

Zwei weitere Projecte Chopin's scheinen unausgeführt geblieben zu sein: ein Concert für zwei Claviere, welches er mit seinem Landsmanne Nidecki in Wien öffentlich zu spielen beabsichtigte (Brief vom 21. December 1830), und Variationen für Clavier und Violine über ein Thema von Beethoven, die er mit Slavik zusammen schreiben wollte (Briefe vom 21. und 25. December 1830). Einzelne Gedanken aus dem ersteren dieser geplanten Werke scheint er übrigens in dem 1842 veröffentlichten *Allegro de Concert*, Opus 46, verwendet zu haben.

In dem Briefe vom 21. December 1830 sind auch ein Walzer und Mazurkas als soeben beendet erwähnt; ob aber diese sich unter den gedruckten Compositionen des Meisters befinden, kann ich nicht sagen.

Die drei *Ecossaises* aus dem Jahre 1830, welche Fontana als Opus 72 Nr. 3 veröffentlicht hat, sind die wenigst individuellen unter Chopin's Werken und die einzigen seiner Tänze, welche als wirkliche reine Tanzmusik bezeichnet werden können — Rhythmus und Melodie ohne Poesie, Stoff mit einem Minimum von Geist.

Die posthume Mazurka (D-dur) von 1829—1830 ist unbedeutend. Sie enthält nichts Bemerkenswerthes, ausgenommen,

vielleicht die chromatische Folge abwärts steigender Sextakkorde. Ihre Erhaltung ist nur deshalb erfreulich, weil der Vergleich mit einer Ueberarbeitung aus dem Jahre 1832 uns in den Stand setzt, einen Schritt in Chopin's Entwickelung zu beobachten.

Und nun kommen wir zu den Concerten, deren Entstehungsgeschichte, so weit sie in des Componisten Briefen zu verfolgen ist, hier mitgetheilt werden soll. Wenn ich in diesem Capitel bereits früher citirte Stellen wiederhole, so ist es um der Vollständigkeit sowie um der Bequemlichkeit des Lesers willen. Am 3. October 1829 schreibt Chopin: „Ich habe — vielleicht zu meinem Unglück — mein Ideal gefunden, welches ich treu und innig verehre. Sechs Monate sind verflossen, und ich habe noch nicht ein Wort mit ihr gewechselt, mit ihr, von der ich jede Nacht träume! Während meine Gedanken bei ihr weilten, schrieb ich das Adagio meines Concerts." Das hier erwähnte Adagio ist das des F-moll-Concerts, Opus 21, welches er vor dem E-moll-Concert geschrieben, aber erst nach demselben veröffentlicht hat — jenes erschien im April 1836, dieses schon im September 1833.[1]) Karasowski sagt irrthümlich, der erwähnte Satz sei das Adagio des E-moll-Concerts. Vielleicht ist er durch einen Fehler seiner Uebersetzung irre geführt worden; in der deutschen Bearbeitung seiner Chopin-Biographie schliesst obiges Citat mit den Worten „meines neuen Concerts" während im polnischen Text das Wort „neuen" fehlt *(na którego pamiątkę skomponowałem Adagio do mojego Koncertu)*.

Weiter schreibt Chopin am 28. October 1829: „Elsner hat das Adagio des Concerts gelobt. Er behauptet, es sei etwas Neues darin. Was das Rondo betrifft, so möchte ich noch kein Urtheil darüber hören, weil ich selbst noch nicht damit zufrieden bin. Ich bin neugierig, ob ich diese Arbeit beenden werde, wenn ich zurück bin [von seinem Besuche beim Fürsten Radziwiłł]. Und am 14. November 1829: „Ich erhielt Deinen letzten Brief in Antonin bei Radziwiłł's. Ich war eine Woche dort; Du glaubst nicht, wie schnell und angenehm mir dort die Zeit verging. Ich reiste mit der letzten Post ab und hatte viel Mühe, fortzukommen. Hätte es an mir gelegen, so würde ich geblieben

[1]) Die langsamen Sätze der Chopin'schen Concerte sind *Larghetto* bezeichnet; der Componist gebraucht hier das Wort *Adagio* im allgemeinen Sinne eines langsamen Satzes.

sein, bis man mich fortgewiesen hätte; aber meine Arbeiten und vor Allem mein Concert, welches mit Ungeduld auf sein Finale wartet, zwangen mich, von diesem Paradiese Abschied zu nehmen." Am 17. März 1830 spielte Chopin das F-moll-Concert in seinem ersten Warschauer Concert. Von seiner Aufnahme seitens des Publicums und den bei dieser Gelegenheit sowie nach einem zweiten Concert erschienenen Kritiken ist im neunten Capitel berichtet worden. Am 27. März 1830 schreibt Chopin: „Ich hoffe noch vor den Feiertagen das erste Allegro meines zweiten Concerts [des in E-moll] zu beenden, und deshalb werde ich jedenfalls bis nach den Feiertagen warten [mit Veranstaltung eines dritten Concerts], obwohl ich überzeugt bin, dass ich diesmal ein noch grösseres Publicum als früher haben würde; denn die *haute volée* hat mich noch nicht gehört."

Am 10. April 1830 schreibt Chopin, dass sein Concert noch nicht beendet ist; und am 15. Mai 1830: „Das Rondo meines Concerts ist noch nicht fertig, weil mir immer die richtige Stimmung dazu gefehlt hat. Wenn ich nur erst das Allegro und das Adagio fertig habe, soll mir das Finale keine Sorgen machen. Das Adagio ist in E-dur, und von romantischem, ruhigem, theilweise melancholischem Charakter. Es soll den Eindruck wiedergeben, den man von einer anmuthigen Landschaft empfängt, welche liebe Erinnerungen in der Seele wach ruft — etwa in einer schönen Frühlings-Mondnacht. Ich habe zur Begleitung gedämpfte Violinen genommen; ich bin neugierig, ob dies eine gute Wirkung machen wird. Nun, das wird sich zeigen." Und am 21. August 1830: „Im nächsten Monat reise ich ab, vorher aber muss ich mein Concert probiren, denn das Rondo ist nun fertig." Von den Proben und dem ersten öffentlichen Vortrag des Werkes in Chopin's drittem Warschauer Concert am 11. October 1830 ist im zehnten Capitel die Rede gewesen.

Franz Liszt sagt, Chopin habe herrliche Concerte und schöne Sonaten geschrieben, doch sei es nicht schwer, in diesen Schöpfungen „plus de volonté que d'inspiration" zu entdecken; seine Erfindung sei „impérieuse, fantasque, irréfléchie — ses allures ne pouvaient être que libres". Ferner behauptet Liszt: „Il a violenté son génie chaque fois, qu'il a cherché à l'astreindre aux règles, aux classifications, à une ordonnance qui n'étaient

pas les siennes et ne pouvaient concorder avec les exigences de son esprit, un de ceux dont la grâce se déploie surtout, lorsqu'il semblent aller à la dérive .... Les essais classiques de Chopin brillent pourtant par une rare distinction de style, ils renferment des passages d'un haut intérêt, des morceaux d'une surprenante grandeur." In der That bedurfte es für Chopin eines ungewöhnlichen Kraftaufwandes, um ein Concert oder eine Sonate zu schreiben, und dieser Aufwand war niemals der Absicht — ein vollendetes Werk dieser Art zu schaffen — adäquat. Es fehlten ihm die nöthigen Fähigkeiten, angeborene wie erworbene, um grössere Formen zu beherrschen. Er vermochte nicht, die Gedankenfäden, die seinen Geist durchflatterten, zu ergreifen, festzuhalten und sie zu einem starken Gewebe zusammenzufügen; er griff sie einzeln auf, reihte sie aneinander und gestaltete sie entweder zu leichten Zeugen oder wickelte sie in Stränge. Kurz, Chopin war kein Denker, kein Logiker — seine Vordersätze sind im Allgemeinen gut, seine Argumente aber dürftig und die Schlussfolgerung bleibt häufig ganz aus. Liszt spricht zuweilen von Chopin's Gelehrsamkeit *(science)*, gebraucht jedoch dabei das Wort in einer falschen Bedeutung, denn es ist thatsächlich nichts „Gelehrtes" in seinen Werken. Sagen wir „geistreich" statt „gelehrt", so werden wir dem, was Liszt gemeint, näher kommen. Wenn letzteres Prädicat überhaupt bei Kunstwerken anwendbar ist, so ist es doch nur bei solchen, welche eine anhaltende, dominirende Geisteskraft bekunden, wie etwa eine Bach'sche Fuge, eine Beethoven'sche Symphonie, also Werke, die von denen Chopin's grundverschieden sind. Streng genommen aber ist der Ausdruck auf die Kunst nicht anzuwenden, denn Kunst und Wissenschaft decken sich nicht, ja, bis zu einem gewissen Grade sind sie einander feindlich. Nennt man ein Kunstwerk „gelehrt", so will man eigentlich damit sagen, es sei trocken und ermangele der Inspiration. Ich verweilte so lange bei diesem Gegenstande, weniger um Liszt's Meinung als um Chopin's Charakter als Componist in's richtige Licht zu stellen.

Ungeachtet ihrer vielen Mängel dürfen die Concerte als die gelungensten oder mindestens genussbringendsten unter Chopin's Werken grösserer Form bezeichnet werden. In gewissen Beziehungen war die Concertform der Entfaltung von Chopin's be-

sonderem Talente günstiger als die Sonatenform, in anderen Beziehungen aber weniger günstig. Die Concertform gewährt der Clavier-Virtuosität grösseren und freieren Spielraum, und fordert nicht, wie die Sonatenform, den streng logischen Aufbau, die gründliche Durcharbeitung des thematischen Stoffes; andererseits verlangt sie die Fähigkeit, für das Orchester zu schreiben, sowie einen dementsprechend soliden Gedankeninhalt. Jene Fähigkeit jedoch ging Chopin vollständig ab, und sein Gedankenmaterial war durchaus nicht derart, um den formalen Bau sowie den orchestralen Rahmen auszufüllen. Und endlich, sind diese Geständnisse intimer Seelenerlebnisse, diese Mondschein-Sentimentalitäten, diese ruhelosen Träumereien etc. wohl recht am Platze in dem Gaslichtglanze des Concertsaales, gegenüber einer weit mehr von Langerweile, Eitelkeit und müssiger Neugier, als von der Liebe zur Kunst erfüllten Zuhörerschaft?

Das Concert ist die unvollkommenste Species des Sonaten-Geschlechts; nicht ideale, sondern praktische Beweggründe haben seine Form bestimmt; seine unterscheidenden Merkmale haben in der berechnenden Absicht des Virtuosen, nicht in der Inspiration des Componisten ihren Ursprung. Mit der Romantik steht es nicht auf gutem Fusse. Seit Beethoven hat man die Form vielfach modificirt, im Besonderen das lange, einleitende Tutti verkürzt oder ganz ausgelassen. Chopin indessen hielt sich an die alte überlieferte Form, wobei er sich zweifellos Hummel zum Muster genommen; nicht allein im Aufbau, sondern auch bis zu einem gewissen Grade im Charakter der verschiedenen Sätze. In den Tutti's des ersten Satzes und in der Gesammtphysiognomie des zweiten (langsamen) und des dritten Satzes (Rondo) ist diese Nachfolge am deutlichsten ersichtlich. Vergessen wir jedoch über der Aehnlichkeit nicht die Verschiedenheit. Wenn das Knochengerüst Hummel'sch ist (was übrigens kaum so schroff hingestellt werden dürfte), so sind doch Fleisch, Blut und Seele Chopin'sch. In seinem Falle war das Festhalten an der älteren Concertform um so mehr zu bedauern, als die Behandlung des Orchesters eine seiner schwächsten Seiten ist. Fast möchte man sagen, es sei mit Chopin's Originalität zu Ende, sobald er für ein anderes Instrument schreibt, als das Clavier. Der Anfang des ersten Solo ist wie der Ausblick auf eine köstliche Landschaft nach langer Wande-

rung durch öde Gegenden, und jeder neue Eintritt des Orchesters stürzt uns aus den lieblichen Regionen der Phantasie in die freudlose Wüste der Wirklichkeit hinab. Chopin's Unfähigkeit für Orchester zu schreiben, ist übrigens am auffallendsten, wenn er dasselbe mit dem Clavier gleichzeitig verwendet. Carl Klindworth und Carl Tausig haben die Concerte uminstrumentirt: jener das in F-moll, dieser das in E-moll. Klindworth hat seine Bearbeitung des F-moll-Concerts 1867—1868 in London geschrieben und zehn Jahre später in Moskau (P. Jürgenson) veröffentlicht.[1]) Die folgende Stelle der Vorrede ist für seine Arbeit charakteristisch: „Die Principal-Clavierstimme des Concertes wurde bei der gänzlichen Umarbeitung der Partitur fast unverändert beibehalten. Nur einige Passagen, die das Orchester, einer reicheren Instrumentirung zufolge, klangvoller als vordem begleitet, mussten dieser gegenüber auch durch grösseren Glanz im Clavierpart wirkungsvoller werden. Durch diese Abweichungen von dem Originale, von dem so vollendeten und schön ‚effectuirenden' Claviersatze Chopin's wurde entweder eine unnöthige Verdoppelung der in dem Orchester schon prägnant vertretenen Melodie vermieden, oder — der, jetzt volleren, harmonischen Unterlage der Begleitung entsprechend — einigen Figurationen des Solo-Instrumentes eine brillante Fassung gegeben."

Von Tausig's Arbeit[2]) werde ich weiter nichts sagen, als dass sein Auseinanderschneiden und Wiederzusammenflicken des einleitenden Tutti, um nur Eines zu erwähnen, nicht geschickt genug gemacht sind, um die Freiheit zu entschuldigen, welche er sich dem Werke eines grossen Componisten gegenüber genommen. Ueberdies können derartige Verbesserungen nicht den Grundfehler verdecken, welcher eben in der ganzen Anlage liegt. Ein Musiker mag immerhin die mechanischen Kunstgriffe der Instrumentirung kennen, und dennoch kann seine Arbeit nicht eigentlich orchestral sein. Die Instrumentirung sollte mehr sein als ein Ding, welches willkürlich hinzugefügt oder weggenommen

[1]) Der Titel lautet: „Second Concerto de Chopin, Opus 21, avec un nouvel accompagnement d'orchestre d'après la partition originale par Karl Klindworth. Dedié à Franz Liszt." Sie ist jetzt Eigenthum der Berliner Verleger Bote & Bock.

[2]) „Grosses Concert in E-moll, Opus 11. Bearbeitet von Carl Tausig. Partitur, Clavier- und Orchesterstimmen. Berlin, Ries & Erler."

werden kann; sie soll der geeignete Ausdruck für etwas der Gedankenwelt Angehöriges sein. Die Sache ist die: Chopin konnte nicht orchestral denken, seine Gedanken nahmen stets die Form der Claviersprache an; seine Erfindungskraft wurde gelähmt, wenn er sich eines anderen Ausdruckmittels bediente. Freilich giebt es Kritiker, welche anderer Ansicht sind. Der polnische Componist Sowiński erklärt ohne Umschweife, dass Chopin bewunderungswürdig für das Orchester geschrieben habe („il écrivait admirablement pour l'orchestre"); andere seiner Landsleute verweilen noch länger und mit nicht geringerer Begeisterung bei dem, was allgemein als die Achillesferse des Meisters betrachtet wird. Ein Pariser Correspondent der „neuen Zeitschrift für Musik" (1834) rühmt an dem F-moll-Concert „viel Zartheit in der Instrumentation". Aber was wiegt die Meinung dieser Kritiker, falls ihnen überhaupt dieser Titel gebührt, gegen die der übrigen Welt, ja, auch nur gegen die von Berlioz ausgesprochene: „Dans les compositions de Chopin, tout l'intérêt est concentré sur la partie de piano, l'orchestre de ses concertos n'est rien qu'un froid et presque inutile accompagnement"?

Dieses und noch weit mehr liesse sich gegen Chopin's Concerte einwenden, und doch ist ihr Reiz, ihre Lieblichkeit, Zartheit, Eleganz und Wirksamkeit im Einzelnen derart, dass man ihre Mängel als Ganzes immer wieder vergisst und vergiebt. Sehen wir uns nun diese Werke ein wenig näher an.

Das zuerst componirte und zuletzt veröffentlichte Concert, das in F-moll, Opus 21 (der Gräfin Potocka gewidmet), beginnt mit einem Tutti von etwa siebzig Takten. Sobald dann das Clavier ungeduldig das Orchester unterbricht und das erste Thema aufnimmt, ist es uns, als wären wir in eine andere Welt versetzt, als athmeten wir eine reinere Luft. Zuerst einige Fragen und Beschwerden; dann beginnt der Componist eine Erzählung voll süsser Melancholie, in lieblicher, zärtlich verschlungener Melodik. Mit unnachahmlicher Anmuth flicht er die zartesten Guirlanden um die Glieder seines melodischen Baues. Wie leicht und luftig die harmonische Basis, auf welcher dieser Bau ruht! Aber in die Betrachtung seines Leides versenkt, verliert er mehr und mehr das Gleichgewicht, er geräth in Gährung und Wallung. Mit dem zweiten Thema scheint er die Wahrhaftigkeit und Treue seines Herzens bezeugen zu wollen,

und schliesst mit einer durchaus fesselnden, ja, in ihrer Beredtsamkeit bezaubernden, halb vorwurfsvollen, halb bittenden Passage.

Soweit ist alles, vom Eintreten des Claviers an, tadellos. Wie herrlich, wenn Chopin sich erlaubt hätte, im Strome seiner Phantasie weiter zu treiben und Regel, Classificationen etc. Andern zu überlassen! Aber nein, er hat sich vorgenommen, ein Concert zu schreiben, und muss nun die Hand ans Steuerruder legen, seine Träumereien, mindestens für jetzt, aufgeben — leider ohne zu bedenken, dass die Träumereien gewisser Leute mehr werth sind, als ihre ernsten Bemühungen. Was mit einem unpoetischen Namen „Durcharbeitung" genannt wird — es freie Phantasie zu nennen, würde in diesem Falle wie Ironie klingen — erinnert mich an Goethe's Zauberlehrling, welcher bekanntlich die Geister, die er gerufen, nicht wieder zu bannen verstand. Die übliche Wiederholung des ersten Theiles des Satzes bedarf keiner Erklärung. Den zweiten Satz (Larghetto, As-dur) citirt Liszt als ein Specimen der in Chopin's Concerten und Sonaten zu findenden Stücke von überraschender Grossartigkeit („morceaux d'une surprenante grandeur") und bemerkt, dass der Componist diesen Satz besonders geschätzt und auch mit Vorliebe gespielt habe. Schumann ruft aus: „Was sind zehn Redactionskronen gegen ein Adagio im zweiten Concert!" Die herrliche, tief empfundene und liebeerfüllte Cantilene, welche dem Chopin'schen Stil gemäss mit üppigen und gewählten Ornamenten geschmückt ist, wird durch ein ziemlich langes, ungemein ausdrucksvolles Recitativ unterbrochen, worauf die Cantilene wieder beginnt. Doch sollte die Kritik hier lieber schweigen und nur noch gespannt horchen. Und wie soll man den letzten Satz (Allegro vivace, F-moll) beschreiben, seine weibliche Sanftheit und gerundeten Contouren, seine anmuthig kreisende, tanzartige Bewegung, seine Munterkeit und Ausgelassenheit? Man müsste jeden Takt citiren, um ihm gerecht zu werden. Die edle Anmuth und Leichtigkeit, die Durchgeistigung dieses Satzes sind Dinge, welche sich der Beschreibung entziehen, meist aber auch das Bestreben des Vortragenden, sie zu reproduciren, vereiteln. Wer Chopin zu spielen unternimmt, bedarf einer Seele, deren Besaitung durch den leisesten Gefühlshauch in Vibration versetzt wird, und einen Körper von so zarter Organisation, dass die Musik der Seele in ihm einen unmittelbaren Wiederhall findet.

Was den Hörer betrifft, so wird er in diesem Satze von einem lieblichen Bilde zum andern geführt, und es wird ihm nicht Zeit gelassen, zu reflectiren oder im Hinblick auf das Ganze irgendwelche Einwürfe zu machen.

Das Concert in E-moll, Opus 11, Friedrich Kalkbrenner gewidmet, lässt mehr „Absicht" und weniger „Inspiration" erkennen, als das in F-moll. Man glaubt in ihm die Worte des Componisten zu lesen: „Wenn ich nur das Allegro und das Adagio fertig habe, so werde ich wegen des Finale nicht in Sorge sein." Die Breite des ersten Satzes — das einleitende Tutti allein umfasst 138 Takte — unterscheidet denselben nicht eben zu seinem Vortheil von dem verhältnissmässig knappen, gedrungenen ersten Satz des F-moll-Concerts und lässt die, durch die tonale Beziehung der Themen bedingte Eintönigkeit noch mehr empfinden. Die Anlage des Satzes ist folgende: erstes Thema in E-moll, zweites Thema in E-dur, Durchführung in C-dur beginnend und nach Berührung verschiedener Tonarten den Wiedereintritt des ersten Themas in E-moll und des zweiten in G-dur herbeiführend, Schluss in E-moll. Bis zum Beginn der Durchführung wird die Tonica nicht verlassen; einigen Contrast bewirkt nur der Wiedereintritt des zweiten Themas gegen den Schluss hin. Wie wenig Verständniss Chopin für die Bedeutung und die Benutzung dieser mächtigen Hebel, Verwandtschaft und Gegensätzlichkeit der Tonarten, besass, ist auch bei seiner Sonate Opus 4 zu bemerken, deren letzter Satz das erste Thema in C-moll und das zweite in G-moll bringt. Indem der Componist hier dasselbe Geschlecht (Moll), dort dieselbe Tonart festhält, ist das Ergebniss in beiden Fällen fast das gleiche.

Nun könnte man aber fragen: war nicht die durch solches Verfahren bedingte träumerische Monotonie gerade das, was Chopin beabsichtigt hat? Die einzige Antwort lautet: desto schlimmer für die Kunst des Künstlers, wenn er eine solche Absicht hatte. Chopin's oben citirte Beschreibung des Adagio, als Tonbild einer mondbeleuchteten, liebe Erinnerungen wachrufenden Landschaft, spricht den Charakter desselben treffend aus. Obwohl Chopin selbst den ersten Satz als „kraftvoll" bezeichnet, was für einige Stellen, wenigstens vom Standpunkte des Componisten aus, zugegeben werden soll, so ist doch die Grundstimmung dieses Satzes derjenigen nahe verwandt,

welche er im Adagio zum Ausdruck bringen zu wollen behauptet. Man prüfe den ersten Satz, ob er nicht weit mehr bleiche Mondschein-Träumereien, als frische Morgen-Gedanken enthält; wenn überhaupt, so sind letztere nur in den einleitenden Takten des ersten Themas und einigen Passagen zu finden. Uebrigens ist der Satz, obgleich die Themen etwas blutarm erscheinen, und das Passagenwesen weniger glänzend und pikant ist, als im F-moll-Concert, voller Schönheiten. Aeusserste Sanftheit und Zärtlichkeit charakterisirt die Melodik, und in der mit *tranquillo* bezeichneten Sechzehntel-Stelle des ersten Thema kommt die Chopin eigene liebkosende Weise zum Ausdruck. Der am Wenigsten schmackhafte Theil des Satzes sind die Durchführungspartien, in welchen die Clavierstimme zu sehr nach einer Etude klingt, ohne doch die Schönheit der Compositionen Chopin's dieser Gattung zu besitzen, und das Orchester sich während dem mit Reminiscenzen an die Hauptmotive unterhält. Chopin's Verfahren in diesen und ähnlichen Fällen ist ungefähr das gleiche (z. B. im F-moll-Concert, im Krakowiak etc.), und erinnert mich — die Manen des Componisten mögen mir verzeihen! — an eine malitiöse Bemerkung Rellstab's, der von der Einleitung zu den Variationen Opus 2 sagt: „Sie giebt sich den Schein, als ob das Thema ein wenig ausgearbeitet werden solle.“ Es ist kurios und zugleich betrübend, mit welcher Rücksicht Chopin die Fagotte behandelt und wie er dafür nur spöttischen Undank erntet. Doch genug von dem orchestralen Janhagel. Das Adagio ist sehr schön in seiner Art, aber seine übergrosse Süsslichkeit erweckt schliesslich doch das Verlangen nach etwas Anspannendem, Thatkräftigem. Diesem Verlangen entspricht der Componist im letzten Satz (*Rondo vivace* $^2/_4$-Takt, E-dur) nur theilweise; nichtsdestoweniger gelingt es ihm, uns durch Fröhlichkeit, niedliche Wendungen und schalkhafte Ueberraschungen (z. B. die Modulationen von E-dur nach Es-dur und wieder zurück nach E-dur) in gute Laune zu versetzen. Immerhin scheint es uns, als sähen wir auf ein Puppenspiel statt auf menschliches Thun; wir fühlen auch hier, wie mehr oder minder im ganzen Werke, dass weniger Lebenskraft, mithin auch weniger menschliches Interesse in diesem, als in dem F-moll-Concert vorhanden ist.

Fast alle meine Bemerkungen über die Concerte stehen mit

den Ansichten in Widerspruch, welche W. von Lenz vertritt. Dieser nennt das F-moll-Concert ein uninteressantes Werk, unreif und fragmentarisch in der Anlage, ja, einige zarte Ornamente ausgenommen, un-originell. Er geht sogar so weit zu behaupten, das Passagenwerk sei in der gewöhnlichen Art Hummel's und seiner Nachfolger, und die Cantilene des Larghetto in Hummel's frostig-nüchternem Stil; auch der letzte Satz erhält von ihm nur spärliches und eingeschränktes Lob. Andererseits ist er in das E-moll-Concert schier vernarrt, beschränkt sich aber dabei auf den ersten Satz. Den zweiten Satz nennt er „ein schläfriges Nocturne", das Rondo „einen Hummel". Eine Dosis classischer Gesetztheit und Selbstbeherrschung im ersten Satz mag Lenz' Bewunderung erklären, für den Rest seiner vorurtheilsvollen und bekrittelnden Aeusserungen aber fehlt mir das Verständniss.

Bei der Betrachtung dieser Concerte kann man nicht umhin zu bedauern, dass Chopin eine Fülle herrlicher Gedanken in eine solche Form hineingepresst und dadurch abgeschwächt hat. Beide enthalten Stellen, welche schöner in keinem seiner vollendetsten Werke zu finden sind, und dennoch können sie nicht zu diesen gerechnet werden. Es ist schwierig, ihnen ihren Rang in der Concert-Literatur anzuweisen; die Lieblichkeit, der Glanz, das Prickelnde des Detail bestechen uns, und, von ihnen geblendet, empfinden wir nicht ihre Mängel als Ganzes. Wer aber auch möchte Werke solcher Art, seien ihre Mängel noch so gross und zahlreich, vermissen wollen? Seien wir deshalb für sie dankbar, erfreuen wir uns ihrer und geniessen wir sie ohne Rückhalt.

Schumann schreibt von den Concerten, dass Chopin Beethoven'schen Geist in den Concertsaal eingeführt habe, indem er die Gedanken dieses Meisters, wie Hummel die Mozart'schen, in ein glänzendes, wallendes Gewand gehüllt; und ferner, dass Chopin von den Besten gelernt habe, von Beethoven, Schubert und Field; dass der erstere seinen Geist zur Kühnheit, der zweite sein Herz zur Zartheit, der dritte seine Finger zur Geläufigkeit angeleitet haben möge. Obwohl in der Regel ein Beobachter von wunderbarer Feinheit, war Schumann jedoch bei dieser Gelegenheit in den wenigen kritischen Aussprüchen, welche er in die allgemeinen Bemerkungen dieses Artikels einflicht, nicht sonderlich glücklich. Ohne Geistesverwandtschaft kann kein erheblicher Einfluss stattfinden, wenigstens nicht, wenn es

sich um eine so exclusive und spröde Natur handelt, wie die Chopin's; welcher Art aber konnte die Geistesverwandtschaft sein zwischen dem rauhen Germanen und dem zarten Polen? Alle Berichte stimmen überein, dass Chopin von einem „durch dick und dünn gehenden" Beethoven-Verehrer weit entfernt gewesen ist — er hatte, was Stoff und Stil anlangt, zu viel an ihm auszusetzen und konnte sich überdies durchaus keiner gründlichen Bekanntschaft mit seinen Werken rühmen. Dass Chopin sich Beethoven zum Theil assimilirt hat, ist mehr als wahrscheinlich, doch immerhin schwer nachzuweisen. Was Schubert anlangt, so hat Chopin, nach meiner Meinung, zu wenig von seiner Musik gekannt, um erheblich von ihm beeinflusst zu sein; auch hier vermag ich nicht zu erkennen, wo und wie sich ein solcher Einfluss offenbart. Dagegen sind Spuren von Field und noch deutlicher von Hummel bei ihm zu entdecken. Die idyllische Klarheit des ersteren und die Mozart'sche Anmuth des letzteren waren ihm wahrhaft congenial; aber nicht weniger, ja vielleicht noch mehr, die elegische *morbidezza* Spohr's. Chopin's Vorliebe für Spohr ist in verschiedenen seiner Briefe ausgesprochen: einmal (3. October 1829) nennt er des Meisters Octett ein wundervolles Werk; ein anderes Mal (18. September 1830) sagt er, das Quintett für Clavier, Flöte, Clarinette, Fagott und Horn (Opus 52) sei ein wunderbar schönes Werk, wenn auch nicht recht claviermässig. Wie müssen die in Sexten und Terzen gleitende Cantilene des Menuetts und die schlangenartigen chromatischen Passagen im letzten Satze dieses Werks seine innerste Seele berührt haben! Es kann nicht zweifelhaft sein, dass Spohr als Componist einen bedeutenden Eindruck auf Chopin gemacht hat. In Spohr's Musik wird auch die sprödeste Empfindlichkeit nichts Verletzendes entdecken, wogegen sie demjenigen reiche Nahrung bietet, der, wie Monsieur Jaques in Shakespeare's „Wie es euch beliebt", „Melancholie aus einem Liede saugt, wie ein Wiesel Eier."

Noch viele andere Componisten mögen einen Antheil an Chopin's Entwickelung haben, besonders Mozart und Bach, welche beide von ihm über Alles geliebt und enthusiastisch bewundert wurden; und doch kann nicht behauptet werden, dass sie in seiner Musik eine deutliche Spur hinterlassen haben, wobei freilich daran zu erinnern ist, dass der Grad äusserer Aehn-

lichkeit den Grad innerer Verschuldung nicht immer genau anzeigt. Bach's Einfluss auf Mendelssohn, Schumann, Chopin und andere ihrer Zeitgenossen ist eine der musikgeschichtlichen Merkwürdigkeiten des neunzehnten Jahrhunderts; ein Curiosum, welches nur durch die gründlichste Untersuchung völlig erklärt werden könnte. Field und besonders Hummel sind diejenigen Musiker, welche — freilich mehr als Clavierspieler denn als Componisten (d. h. mehr durch ihre Clavierspräche als durch ihre musikalischen Gedanken) — dem früheren Virtuosenstil Chopin's am entschiedensten ihren Stempel aufgedrückt haben, jenem Stil, von welchem wir mit den Concerten gewissermaassen Abschied nehmen, wo er noch einmal in keuscherer, vergeistigter, über dem Materialismus der „Phantasie" (Opus 13) und des Krakowiak (Opus 14) weit erhabener Form erscheint. Von diesem Stil können wir in der That behaupten, dass mindestens seine Keime in den Clavierwerken Hummel's und Field's zu finden sind: in ihren Concerten, namentlich in denen des ersteren, wie auch in ihren kleineren Stücken, namentlich in den Nocturnen des letzteren Meisters. Die weit auseinandergelegten Akkorde, die kühnen Sprünge, die Gewinde von rhythmisch ungemessenen Verzierungsnoten, die Combination gleichzeitig erklingender ungleicher Notenwerthe (z. B. fünf oder sieben mit vier) etc., alles dieses findet sich in den Werken der genannten Claviercomponisten.

War denn etwa Chopin nicht originell? Gewiss war er es; denn bei der Originalität kommt es weit weniger auf neue Elemente an, als auf die Weiterbildung und mannichfaltige Mischung schon bekannter Elemente, da im Allgemeinen das absolut Neue im Vergleich zu dem Angeeigneten und Entfalteten wenig in's Gewicht fällt. Die Meinung, dass eine Individualität sich unmittelbar erzeuge, ist ebenso irrthümlich wie die, dass die Phantasie nichts mit dem Gedächtniss zu thun habe. *Ex nihilo nihil fit.* Die Individualität ist als ein weiblicher, zum Empfangen und Gebären bestimmter Organismus anzusehen; oder noch besser als ein Lebewesen, welches sich von dem nährt, was ihm verwandt ist, ein Wesen mit selbstthätigen Saugorganen, welche functioniren, sobald sie mit einer ihnen zusagenden Nahrung in Berührung kommen. Ein Kern muss selbstverständlich vorhanden sein, damit eine Individualität sich entwickeln könne,

und dieser Kern ist die körperliche und geistige Constitution des Individuums. Beiläufig will ich noch bemerken, dass die Originalität des künstlerischen Stils die des menschlichen Charakters voraussetzt. Aber nicht allein die Naturanlagen, sondern auch die erworbenen Fähigkeiten wirken auf die Entwickelung eines eigenartigen Kunststils ein. Beethoven ist orchestral, selbst in seinen Clavierwerken; Weber hört selten auf, opernhaft zu sein; Spohr kann den Geiger, Schubert den Liedercomponisten nicht verleugnen. Je mehr Schumann das Orchester beherrschen lernte, desto mehr behandelte er es in dem Stil, den er sich durch jahrelangen Verkehr mit dem Clavier gebildet hatte. Bach würde ein Anderer geworden sein, wäre er nicht Organist gewesen. Clementi war und blieb sein lebelang ein Clavierspieler, und wie er, so stand auch Chopin unter der Herrschaft seines Instruments. Wie Chopin's Charakter als Mensch in seinem Kunststil zur Geltung gekommen ist, wird sich bei der Betrachtung seiner Meisterwerke deutlich zeigen, und zugleich, inwieweit sein Stil durch die polnische Volksmusik beeinflusst ist.

Vierzehntes Capitel.

1831.

Paris im Jahre 1831. — Strassenleben. — Romantik und Liberalismus. — Die Romantik in der Literatur. — Wichtigste literarische Schöpfungen dieser Zeit. — Die bildende Kunst. — Musik und Musiker. — Chopin's Meinung über die an den verschiedenen Operntheatern wirkenden Sänger.

Chopin's Empfindungen, als er, die stagnirenden Gewässer des Wiener Lebens hinter sich lassend, in die brausende Fluth des Pariser Lebens eintauchte, könnten wir uns unschwer vorstellen, auch wenn er uns nicht selbst von denselben berichtet hätte. Welcher Neuling in Paris würde nicht, wenn er aus einer kleineren und von einer weniger lebhaften Race bewohnten Stadt kommt, überrascht und angeregt sein, bei der Grösse, der Mannichfaltigkeit und der Geschäftigkeit, welche ihn dort umgeben? „Paris bietet alles, was man wünscht" schreibt Chopin; „man kann sich amüsiren, träumen, lachen, weinen, kurz — thun was man will; Niemand beachtet es, weil Tausende dasselbe thun. Jeder geht seinen eigenen Weg . . . Die Pariser sind ein ganz besonderes Völkchen. Sobald es Abend wird, hört man nichts als das Ausrufen von Titeln kleiner neuer Bücher, die aus drei bis vier Bogen Unsinn bestehen. Die Jungen wissen ihre Waare so gut zu empfehlen, dass man schliesslich — *nolens volens* — für einen Sou eines kauft. Die Titel lauten u. a. ‚L'art de faire des amours, et de les conserver ensuite; Les amours des prêtres;

L'Archevêque de Paris avec Madame la duchesse de Berry' — und tausend ähnliche Albernheiten, die übrigens häufig sehr witzig geschrieben sind. Man kann nur staunen über die Mittel, welche die Leute hier anwenden, um einige Pfennige zu verdienen."

Dies und noch viel mehr kann man alle Tage in Paris sehen; im Jahre 1831 aber war das Pariser Leben nichts weniger als ein alltägliches. Wenn jemals und irgendwo, so konnte man damals in Paris den „sausenden Webstuhl der Zeit" hören: ein neues Gewand wurde gewoben für ein Zeitalter, welches ungeduldig war, das alte, abgetragene, zerfetzte und schlecht passende bei Seite zu werfen; Missvergnügen und hoffnungsvolle Erwartung waren die bewegenden Kräfte, welche das Weberschiffchen so fleissig hin und her fliegen liessen. Diese Bewegung, die Reaction auf einen herkömmlichen Formalismus und einen unfruchtbaren, oberflächlichen Skepticismus, war seit dem Beginn des Jahrhunderts an Kraft und Umfang unausgesetzt gewachsen; sie berührte alle Gebiete des menschlichen Wissens und Handelns: Politik, Philosophie, Religion, Literatur und Kunst. Als ihre Erzeugnisse waren die doctrinäre Schule in der Politik und die eklektische in der Philosophie ebenso charakteristisch, wie die romantische in der Dichtkunst und den übrigen Künsten; wir erkennen sie in Lamennais' Feldzug gegen den religiösen Indifferentismus, wie in dem von St. Simon verkündeten, von Bazard und Enfantin weiter verbreiteten und entwickelten Evangelium einer „neuen Christenheit", in den Lehren Cousin's, Villemain's und Guizot's, wie in den Werken V. Hugo's, Delacroix' und Anderer. Ein richtiges Verständniss dieser Bewegung, als Ganzes wie im Einzelnen, ist nur dadurch zu erlangen, dass man alle die Arme, in welche sich der Hauptstrom theilt, möglichst deutlich übersieht. V. Hugo definirt die streitbare — d. h. negative — Seite der Romantik als „Liberalismus in der Literatur"; andererseits wäre die positive Seite des Liberalismus jener Zeit nicht unpassend als Romantik in Theorie und Praxis zu bezeichnen. Um aber bei diesem, besser für eine „Geschichte der Civilisation" geeigneten Thema nicht länger zu verweilen, will ich zunächst Chopin selbst die politische Physiognomie von Paris, wie er sie im Jahre 1831 gesehen, schildern lassen und dann eine kurze Skizze der literarischen und künst-

lerischen Zustände der französischen Hauptstadt, oder, was dasselbe ist, Frankreichs, zu entwerfen versuchen.

Louis Philippe sass bereits ein Jahr auf dem Thron, und doch hatten sich die Gemüther noch keineswegs beruhigt. „Es herrscht jetzt" schreibt Chopin „grosser Mangel in Paris, und das Geld circulirt nicht. Man sieht viel zerlumpte Menschen mit wildem Gesichtsausdruck, und häufig hört man aufgeregte, drohende Reden gegen Louis Philippe, der, so gut wie seine Minister, nur an einem Haare hängt. Der Pöbel hat die Regierung satt und möchte sie stürzen, um dem Elend ein Ende zu machen; aber die Regierung ist zu sehr auf ihrer Huth, und die kleinste Menschenansammlung wird alsbald durch berittene Polizei zerstreut." Tumulte und Attentate waren an der Tagesordnung, und die regierungsfeindlichen Parteien liessen sich keine Gelegenheit zu Demonstrationen entgehen. Eine solche bot u. A. die Rückkehr des Generals Ramorino aus Polen, wo derselbe an der Insurrection theilgenommen hatte. Dieser Abenteurer, ein natürlicher Sohn des Marschall Lannes, der seine militärische Laufbahn in der Armee Napoleon's begonnen, später gefochten hatte, wo immer es nur zu fechten gab, und auf der *Piazza d'Armi* in Turin endete, nachdem ihn ein Piemontesisches Kriegsgericht wegen Insubordination zum Tode verurtheilt hatte, war der Ehren, die man ihm auf seiner Reise durch Deutschland und Frankreich erwiesen, wenig würdig. Indessen kommt ja bei solchen Volkshelden des Tages der persönliche Werth kaum in Betracht; sie sind eben nur wie Spielmarken, indem sie den Werth gewisser Ideen und vorübergehender Grillen repräsentiren.

„Die Begeisterung des Volkes für unseren General" schreibt Chopin an Woyciechowski „ist Dir gewiss schon bekannt. Paris wollte in diesem Punkte nicht zurückbleiben.[1]) Die *Ecole de Médecine* und die *Jeune France*, welche ihre Bärte und Halstücher nach bestimmtem Schnitte tragen, beabsichtigen ihn durch eine grosse Demonstration zu ehren. Jede politische Partei — ich spreche

[1]) Man schwärmte damals in Paris für Polen und für alles Polnische; so wurde z. B. in einem der Volkstheater der ganze Verlauf der letzten polnischen Insurrection auf die Bühne gebracht, und das Haus war jeden Abend gestopft voll von Leuten, welche sich an den Kämpfen und den National-Costümen ergötzten.

natürlich nur von den Ultras — hat ihre besonderen Abzeichen: Die Carlisten tragen grüne Westen, die Republikaner und Napoleonisten (diese bilden die *Jeune France*) [roth][1]), die Saint-Simonisten, welche sich zu einer neuen Religion bekennen, blau, und so weiter. Nahe an tausend dieser jungen Leute zogen mit einer Tricolore durch die Stadt, um Ramorino eine Ovation darzubringen. Obwohl er zu Hause war, und trotz der Rufe ‚Vive les Polonais' zeigte er sich nicht, um sich keinen Unannehmlichkeiten von Seiten der Regierung auszusetzen. Sein Adjutant kam heraus und sagte, der General bedaure, die Herren nicht empfangen zu können und liesse sie bitten, an einem andern Tage wieder zu kommen. Am folgenden Tage aber wechselte er die Wohnung. Als einige Tage später eine grosse Volksmenge — nicht nur junge Leute sondern auch Gesindel, welches sich beim Pantheon angesammelt hatte — nach Ramorino's Hause am andern Ufer der Seine zog, wuchs der Haufen unterwegs wie eine Lawine, bis er durch wiederholte Attaken der beim Pont Neuf postirten berittenen Polizei zerstreut wurde. Obwohl dabei viele Verwundungen vorkamen, so sammelten sich doch immer neue Volksmassen auf den Boulevards unter meinem Fenster, um sich mit Denjenigen zu vereinen, welche man von jenseits der Seine erwartete. Jetzt war die Polizei hülflos, der Haufen schwoll mehr und mehr an, bis endlich ein Bataillon Infanterie und eine Schwadron Husaren erschienen; der Commandant gab den Stadtsoldaten und den Truppen Befehl, die Strasse sowohl von Neugierigen wie vom aufsätzigen Pöbel zu reinigen und die Rädelsführer fest zu nehmen. (Das ist die freie Nation!) Ein panischer Schrecken verbreitete sich mit Blitzesschnelle: Die Läden wurden geschlossen, die Menge drängte sich in alle Strassenecken zusammen, und die durch die Strassen sprengenden Ordonanzen wurden ausgepfiffen. Alle Fenster waren voll von Zuschauern, wie bei uns bei festlichen Gelegenheiten, und die Aufregung dauerte von elf Uhr morgens bis elf Uhr abends. Ich glaubte, die Sache würde schlimm enden; aber gegen Mitternacht sang man ‚Allons enfants de la patrie' und ging nach Hause. Ich kann Dir den Eindruck nicht beschreiben, den die fürchterlichen Stimmen des empörten Pöbels auf mich machten. Jeder fürchtete, dass der Aufruhr am nächsten Morgen von Neuem beginnen werde. dies war aber nicht der Fall. Nur Grenoble ist dem Beispiel Lyon's gefolgt; indessen kann man nicht wissen, was Alles noch in dieser Welt passirt!"

Die Ausdehnung und der Ton dieses Berichtes zeigen, welch lebhaften Antheil Chopin an den Vorgängen nahm, die er zum Theil als Augen- und Ohrenzeuge erlebte, denn er wohnte im

[1]) Chopin hat dies zur Vollendung des Satzes nöthige Wort ausgelassen; es findet sich bei Karasowski weder in der polnischen noch in der deutschen Ausgabe.

vierten Stocke eines Hauses (Nr. 27) des Boulevard Poissonnière, gegenüber der Cité Bergère, wo General Ramorino wohnte. Doch lassen einige seiner Bemerkungen auch erkennen, dass jener Antheil für ihn keineswegs mit angenehmen Empfindungen gepaart war, und es ist wahrscheinlich, dass seine Furcht und sein Abscheu vor dem Pöbel von diesem Tage her datiren. Wenden wir uns indessen von der Politik, einem für Chopin so wenig schmackhaften Gegenstande, dass er weder davon hören noch darüber reden mochte, zu einem für ihn, wie zweifellos für uns Alle erquicklicheren Thema.

Die Romantik in der Literatur, deren Vorläufer Chateaubriand und Frau von Staël waren, entsprang dem Bedürfnisse nach einer grösseren Gedankenfülle, einer intensiveren Empfindungsweise, nach angemessenerem Ausdruck und vor Allem nach Wahrheit und Natürlichkeit. Man fühlte, dass die entartete Classicität „aller Phantasie und Erfindung baar sei", dass sie in ihrer seichten Künstlichkeit nichts weiter biete, als „rhetorischen Bombast, *fleurs de collége* und lateinisch stilisirten Dichtung", dass sie „erborgte Gedanken in Flitterstaat-Gewänder kleide" und dass sie sich präsentire „mit einer conventionellen Eleganz und Noblesse, die, genau besehen, so gewöhnlich als möglich seien". Dagegen eröffneten die Geisteserzeugnisse Englands, Deutschlands, Spaniens und Italiens, welche mehr und mehr übersetzt und gelesen wurden, neue, nie-erträumte Ausblicke. Die Bibel, Homer und Shakespeare galten jetzt unter allen Büchern als die würdigsten, studirt zu werden; und so kam es, dass sich in kurzer Zeit eine völlige Umwälzung, von unterthänigster Sklaverei zu unbeschränkter Freiheit, in der Literatur vollziehen konnte. „Il n'y a ni règles ni modèles" sagt V. Hugo, der Führer dieser Bewegung in der Vorrede seines 1827 erschienenen „Cromwell" „ou plutôt il n'y a d'autres règles, que les lois générales de la nature, qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales, qui, pour chaque composition, résultent des conditions d'existence propres à chaque sujet. Les unes sont éternelles, intérieures, et restent; les autres variables, extérieures, et ne servent qu'une fois." Somit mussten die bisherigen Theorien, Dichtungsformen und Systeme fallen, und die alte Tünche, welche die Façade der Kunst bedeckte, herabgerissen werden. Die Romantiker appellirten von den Regeln

und Theorien an die Natur und die Wahrheit, vergassen aber dabei nicht, dass Natur und Kunst zwei verschiedene Dinge sind, und dass die Wahrheit in der Kunst niemals reine Wirklichkeit sein kann. Das Drama z. B. sollte ein concentrirender Spiegel sein, „der die farbigen Strahlen sammelt und condensirt, welche einen Schimmer in ein Licht, ein Licht in eine Flamme verwandeln". Um von der Form zum Stoff überzugehen, so ist vor Allem die Theilnahme der Romantiker für die Geschichte hervorzuheben. Pierre Dubois, der Redacteur der philosophisch-literarischen Zeitung „Le Globe", das Hauptorgan der romantischen Schule (1824—1832), stellt der Erfindungsarmuth in den Werken der Classiker den unerschöpflichen Reichthum der Wirklichkeit gegenüber, „die Scenen der Unordnung, der Leidenschaft, des Fanatismus, der Heuchelei und der Intrigue", von denen die Weltgeschichte voll ist. Dem Dramatiker liegt es ob, das Wunder zu vollbringen „die in den Blättern der Chronik Begrabenen wieder zu beleben, alle Schattirungen der Leidenschaften zu erforschen, welche einst ihre Herzen bewegt, ihre Sprache und Sitten neu zu schaffen". Es ist bezeichnend, dass Sainte-Beuve den Feldzug der Romantik im „Globe" mit einem „Tableau de la poésie française au seizième siècle", dem Jahrhundert der *Pleiade*, dem des Rabelais und Montaigne eröffnete; und noch bezeichnender ist es, dass die Mitglieder des *Cénacle*, des Kreises gleichgestimmter Seelen, welche sich um Victor Hugo versammelten — Alfred de Vigny, Emile Deschamps, Sainte-Beuve, David d'Angers und Andere — „das Mittelalter mit seiner Architectur, mit seinen Chroniken und seiner malerischen Lebhaftigkeit studirten und empfanden". Wir dürfen auch nicht bei der Betrachtung der Romantik die Aesthetik Cousin's übersehen, nach welcher Gott die Quelle aller Schönheit, so gut wie aller Wahrheit, Religion und Moral ist, weshalb es auch „das höchste Ziel der Kunst sein wird, in ihrer eigenen Weise das Gefühl der Unendlichkeit zu erwecken".

Wie alle Reformatoren, so waren aber auch die Romantiker stärker im Zerstören als im Wiederaufbauen. Ihre grundlegenden Lehren wird heute kaum Jemand anfechten, die Kunstwerke indessen, welche sie auf diesem Fundament errichteten, geben nur zu häufig Anlass zum Tadel und sogar zur Verwerfung. Uebrigens kann es nicht überraschen, dass sich die romantische

Schule, bei ihrem willkürlichen Verfügen über die Körper- und Geisterwelt, über Zeit und Ewigkeit, gelegentlicher Missbräuche schuldig machte; es ist eben nicht leicht „die unwandelbaren Gesetze aus der allgemeinen Ordnung der Dinge, und die besonderen aus dem zu behandelnden Stoffe herzuleiten". V. Hugo behauptet, dass es nur Sache des Genie's sei, eine solche Aufgabe zu übernehmen, aber er selbst ist ein Beispiel, dass auch die Höchstbegabten nicht unfehlbar sind. Mendelssohn sagt in einem Briefe aus Paris (14. Januar 1832) von der „sogenannten Romantik", dass sie alle Pariser angesteckt habe, und dass diese auf der Bühne nichts mehr sehen wollen als Pest, Galgen, Teufel, Wochenbetten und ähnliches." Nicht weniger Mängel als das Drama zeigte die lyrische Dichtung; aber wenn sie den Tadel verdiente „sehr ungleich und sehr gemischt" zu sein, so durfte sie auch gepriesen werden als „reich, reicher als irgend eine lyrische Dichtung, welche Frankreich bis dahin gekannt hatte". Und wenn die Romantiker, wie einer von ihnen, Sainte-Beuve, bemerkt, „sich ohne Rückhalt und Beschränkung allen Instincten ihrer Natur hingaben, zugleich aber auch den Prätensionen ihres Stolzes oder gar den Albernheiten ihrer Eitelkeit", so hatten sie nichtsdestoweniger das hohe Verdienst, wieder erweckt zu haben was ausgelöscht schien, ja, etwas geschaffen zu haben, wofür ihre Sprache keinen Namen hatte. Obwohl eine Erörterung der Romantik ohne eine Charakteristik ihrer besonderen Typen unvollständig ist, so muss ich doch meine Bemerkungen darüber für jetzt mit einigen Namen und Daten schliessen, welche die literarische Physiognomie von Paris im Jahre 1831 illustriren.

Die wichtigsten literarischen Ereignisse des Jahres 1831 waren das Erscheinen von Victor Hugo's „Notre Dame de Paris" „Feuilles d'automne" und „Marion Delorme"; Dumas' „Charles VII"; Balzac's „La peau de chagrin"; Eugène Sue's „Ata Gull" und George Sand's erste Novelle „Rose et Blanche", mit Sandeau gemeinschaftlich verfasst. Alfred de Musset und Théophile Gautier debutirten 1830 als Schriftsteller, der eine mit den „Contes d'Espagne et d'Italie", der andere mit den „Poésies", Im Verlaufe der 20er Jahre übergab Lamartine der lesenden Welt seine „Méditations poétiques" „Nouvelles Méditations poétiques" und „Harmonies poétiques et religieuses"; Victor Hugo seine

„Odes et Ballades“ „Les Orientales“, drei Novellen sowie die Dramen „Cromwell“ und „Hernani“; Dumas seinen „Henri III et sa cour“ und „Stockholm, Fontainebleau et Rome“; Alfred de Vigny seine „Poëmes antiques et modernes“ und „Cinq-Mars; Balzac seine „Scènes de la vie privée“ und „Physiologie du Mariage“. Ausser den hier genannten Autoren bethätigten sich damals noch auf dem einen oder dem andern Gebiete der Literatur: Nodier, Béranger, Mérimée, Delavigne, Scribe, Sainte-Beuve, Villemain. Cousin, Michelet, Guizot, Thiers und viele andere Schriftsteller und Schriftstellerinnen von Rang.

Ein Blick auf den „Salon“ von 1831 wird genügen. um uns einen Begriff von dem damaligen Zustande der französischen Malerei zu geben. Die Bilder, welche die meiste Aufmerksamkeit erregten, waren: Delacroix' „Göttin der Freiheit auf den Barrikaden“; Delaroche's „Richelieu lässt Cinq-Mars und De Thou nach Lyon führen“ „Mazarin auf dem Sterbebette“ „Die Söhne Eduards im Tower“ und „Cromwell am Sarge Carl's I.“; Ary Scheffer's „Faust und Margarethe“ „Leonore“ „Talleyrand“ „Henri IV“ und „Louis Philippe“; Robert's „Pifferari“ „Begräbniss“ und „Schnitter“; Horace Vernet's „Judith“ „Gefangennahme der Fürsten Condé, Conti und Longueville“ „Camille Desmoulins“ und „Pius VIII.“ Unter den übrigen Ausstellern sind noch Decamps, Lessore, Schnetz, Gudin und Isabey hervorzuheben. Dies trockene Verzeichniss wird ohne Zweifel bei manchem Leser die Erinnerung an die obengenannten oder durch die Namen der Künstler angedeuteten Meisterwerke auffrischen.

Die Tonkunst war durch die Romantik nicht in gleichem Maasse berührt worden, wie die Literatur und die bildenden Künste. Berlioz ist der einzige französische Componist, welcher im vollen Sinne des Wortes Romantiker genannt werden kann, und dessen Genie ihm in seiner Kunst zu einer ähnlichen Stellung verhalf, wie die, welche V. Hugo und Delacroix in der Literatur und in der Malerei einnahmen. Im Jahre 1830 waren seine Arbeiten freilich noch wenig zahlreich und kaum bekannt. Nachdem er das Jahr zuvor den „Römer-Preis“ erhalten hatte, war er von Paris abwesend bis Ende 1832, wo er durch die Concerte, in denen er seine Werke von überraschender Originalität vorführte, wenn nicht die Bewunderung, so doch die Aufmerksamkeit des Publicums erregte. Von den fremden in Paris woh-

nenden Musikern hatten sich viele der Romantik angeschlossen, keiner von ihnen aber war so von ihrem Geiste durchtränkt, wie Liszt, was auch später an seinen Arbeiten offenbar wurde. Wenn aber auch nur wenige französische Componisten streng genommen als Romantiker gelten konnten, so war doch unter den jüngeren Leuten kaum einer zu finden, welcher durch die geistige Atmosphäre nicht mehr oder minder berührt gewesen wäre.

Eine Oper „La Marquise de Brinvilliers", aufgeführt 1831 in der Opéra Comique, macht uns mit nicht weniger als neun dramatischen Componisten bekannt, indem das von Scribe und Castil-Blaze verfasste Libretto von Cherubini, Auber, Batton, Berton, Boieldieu, Blangini, Carafa, Hérold und Paër in Musik gesetzt war.[1]) Cherubini, welcher über allen Andern thronte, war gewissermaassen der Hohepriester der Tonkunst, der Grossmeister der Zunft. Obwohl der Nestor unter den Componisten, wurde er doch von Keinem an männlicher Kraft und unvergänglicher Jugendfrische erreicht. Noch im sechsundsiebzigsten Jahre (1836) schrieb er sein herrliches D-moll-Requiem für dreistimmigen Männerchor, sowie im folgenden Jahre ein Quartett und ein Quintett für Streichinstrumente. Von seinen jüngeren Kunstgenossen kann nicht gleich Günstiges berichtet werden. Der jüngste von ihnen, Batton, ein „grand prix", welcher unwirksame Opern schrieb, sich später auf die Fabrikation künstlicher Blumen legte und als Inspector des Conversatoriums starb, braucht uns nicht aufzuhalten. Berton, Paër, Blangini, Carafa (geb. 1767, 1771, 1781 und 1785), die sich einst der Gunst des Publicums erfreut, hatten dieselbe um diese Zeit, nachdem Rossini, Auber und Andere beliebt geworden waren, eingebüsst. Ein trauriges Schauspiel, diese verblichenen Berühmtheiten, diese entthronten Herrscher! Was wissen wir noch von Blangini, dem „musikalischen Anakreon", und seinen zwanzig Opern, seinen hundertundsiebzig zweistimmigen Notturni, seinen vierunddreissig „Romances" etc.? Wo kennt man noch Paër's Oratorien, Opern und Cantaten? Einige von Carafa's früheren Werken hat man wieder zu beleben versucht, aber jedesmal ohne Erfolg. Der bedauerns-

[1]) Chopin irrt sich, wenn er sagt, dass die Oper von acht Componisten in Musik gesetzt ist, da er Boieldieu vergessen hat.

werthe Berton konnte es nicht ertragen, sich vom Publicum vernachlässigt zu sehen, und machte seinem Aerger in zwei Pamphleten Luft — eines davon war betitelt: „De la musique mécanique et de la musique philosophique" — welche weder Jemanden bekehrten noch schädigten. Boieldieu hatte sich zwar auch über den Misserfolg seiner letzten Oper „Les deux nuits" (1829) zu beklagen, konnte sich jedoch damit trösten, dass seine 1825 erschienene „Weisse Dame" und sein noch älterer „Johann von Paris" so zugkräftig waren, wie nur jemals. Hérold hatte es erst in diesem Jahre (1831) zu einem durchschlagenden Erfolg mit seinem „Zampa" gebracht. Was Auber anlangt, so stand er im Zenith seines Ruhmes. Unter den vielen Opern, die er bereits geschrieben, waren drei seiner besten: „Maurer und Schlosser" „Die Stumme von Portici" und „Fra Diavolo", und dieser unnachahmliche Meister des *genre sautillant* hatte noch eine grosse Zahl reizender Werke *in petto*. Um das Verzeichniss der hervorragenden unter den französischen Operncomponisten zu vervollständigen, sind nur noch wenige Namen hinzuzufügen. Von den jüngeren Meistern sind zu erwähnen: Halévy, dessen gelungenstes Werk „Die Jüdin" erst 1835 erschien, und Adam, dessen beste Oper „Der Postillon von Longjumeau" 1836 zum ersten Male in Scene ging. Von den älteren Meistern dürfen wir nicht Lesueur vergessen, Componist der „Barden", einer 1812 erschienenen, von Napoleon bewunderten Oper. Lesueur, ausgezeichnet als Componist dramatischer und kirchlicher Musik sowie als Musikschriftsteller, hatte gleichwohl alle Berufsarbeit aufgegeben, mit Ausnahme des Compositions-Unterrichts am Conservatorium. Wie er, so bekleideten fast alle der oben genannten älteren Künstler, obwohl als Componisten in den Hintergrund gedrängt, als Lehrer an jener Anstalt wichtige Stellen in der musikalischen Republik. Zu ihnen gehört auch der alte Reicha (geb. 1770), der wohlbekannte Theoretiker, fruchtbare Componist von Instrumentalmusik und geschätzte Lehrer des Contrapunkts und der Composition.

Das jüngere Geschlecht freilich sah zu diesen würdigen Männern nicht immer mit der ihrem Alter und Verdienst schuldigen Ehrfurcht hinauf. Chopin z. B. schreibt: „Reicha kenne ich nur von Ansehen. Sie glauben nicht, wie neugierig ich bin,

seine persönliche Bekanntschaft zu machen. Ich habe schon einige seiner Schüler gesprochen, von diesen aber habe ich keine günstige Meinung über ihren Lehrer erhalten. Er liebt die Musik nicht, besucht niemals die Concerte des Conservatoriums, will mit Niemandem über Musik reden, und wenn er unterrichtet, sieht er beständig nach seiner Uhr. Cherubini benimmt sich ähnlich; er spricht fortwährend von Cholera und Revolution. Diese Herren sind Mumien; man muss sich damit begnügen, sie respectvoll aus der Ferne anzusehen und ihre Werke zu seiner Belehrung zu studiren." Die hier erwähnten Concerte des Conservatoriums waren 1828 von Habeneck u. A. ins Leben gerufen und bezweckten die Pflege der Orchestermusik, namentlich der Beethoven'schen. Berlioz erzählt uns in seinen Memoiren mit der ihm eigenen Lebhaftigkeit und beissenden Schärfe, welcher Art der Eindruck war, den Beethoven's Werke auf die obengenannten alten Herren gemacht haben. Lesueur betrachtete die Instrumentalmusik als eine untergeordnete Kunstgattung und behauptete, obwohl von der C-moll-Symphonie ganz überwältigt, „man dürfe solche Musik nicht schreiben". Cherubini war innerlich erzürnt über den Erfolg eines Meisters, welcher seine theuersten theoretischen Errungenschaften über den Haufen warf, aber er wagte nicht, der Galle, die sich in ihm ansammelte, Luft zu machen. Dass er jedoch gelegentlich den Muth hatte, seine Meinung zu äussern, beweist seine von Mendelssohn mitgetheilte Bemerkung über Beethoven's spätere Werke: „Ça me fait éternuer". Berton sah mitleidsvoll auf die ganze moderne deutsche Schule hinab. Boieldieu, welcher nicht recht wusste, was er darüber denken sollte, zeigte „eine kindliche Ueberraschung bei den einfachsten harmonischen Combinationen, welche einigermaassen von den drei Akkorden abwichen, die er sein Leben lang benutzt hatte". Paër, ein schlauer Italiener, liebte es merken zu lassen, dass er Beethoven persönlich gekannt habe, und Geschichten zu erzählen, welche mehr oder weniger ungünstig für den grossen Meister und schmeichelhaft für den Erzähler lauteten. Die Kritiker der jüngeren Generation waren übrigens nicht immer gerecht in ihren Urtheilen; Cherubini wenigstens und auch Boieldieu hätten eine bessere Behandlung ihrerseits verdient.

Um 1830 waren Auber und Rossini (welcher nach seiner letzten Oper „Wilhelm Tell" auf seinen Lorbeeren ruhte) die

Abgötter der Pariser, und herrschten unumschränkt auf der Opernbühne. Im Jahre 1831 jedoch trat Meyerbeer als dritte Macht neben sie, denn in diesem Jahre war es, dass „Robert der Teufel" zum ersten Mal in der *Académie Royale de Musique* aufgeführt wurde. Hören wir, wie sich Chopin über dies Ereigniss äussert. Nachdem er von den Schwierigkeiten gesprochen, mit denen die Operncomponisten häufig zu kämpfen haben, bemerkt er: „Selbst Meyerbeer, der seit zehn Jahren in der musikalischen Welt vortheilhaft bekannt ist, wartete, mühte sich und zahlte in Paris drei Jahre lang vergebens, bevor es ihm gelang, seine Oper ‚Robert der Teufel' aufzuführen, welche jetzt solches Furore macht. Auber war mit seinen Werken, welche dem Geschmack der Leute sehr entsprechen, Meyerbeer zuvorgekommen, und er war nicht gerade sehr bereit, seinen Platz an der grossen Oper dem Fremden einzuräumen." Weiterhin schreibt Chopin: „Gab es je eine glänzende *mise en scène* an der italienischen Oper, so kann ich doch nicht glauben, dass sie der des ‚Robert der Teufel' gleichgekommen, der neuen fünfactigen Oper von Meyerbeer, welcher auch den ‚Crociato' geschrieben hat. ‚Robert' ist ein Meisterwerk der neuen Schule, in welchem die Teufel durch Sprachröhre singen, und die Todten aus ihren Gräbern erstehen, aber nicht wie im ‚Szarlatan' [eine Oper von Kurpiński], nur etwa fünfzig bis sechzig Personen zugleich! Die Bühne stellt das Innere einer Kloster-Ruine dar, vom hellen Licht des Vollmonds beleuchtet, dessen Strahlen auf die Gräber der Nonnen fallen. Im letzten Act treten bei glänzender Kerzenbeleuchtung Mönche mit Weihrauch auf, während man vom Hintergrunde her die feierlichen Töne der Orgel hört. Meyerbeer hat sich durch dieses Werk unsterblich gemacht; aber er hatte länger als drei Jahre zu warten, bis er es zur Aufführung bringen konnte. Man sagt, er habe mehr als zwanzigtausend Franken für die Orgel und andere zur Aufführung der Oper nothwendige Dinge ausgegeben."[1])

[1]) Dies war damals die landläufige Meinung, welche indessen Meyerbeer in einem an Véron, den Director der grossen Oper gerichteten Briefe für unrichtig erklärt: „L'orgue a été payé par vous, fourni par vous, comme toutes les choses que réclamait la mise en scène de Robert, et je dois déclarer, que, loin de vous tenir au strict nécessaire, vous avez dépassé de beaucoup les obligations ordinaires d'un directeur envers les auteurs et le public."

Nachdem die schaffenden Musiker unsere Aufmerksamkeit hinlänglich in Anspruch genommen, wenden wir uns noch für einen Augenblick zu den ausübenden. Die Pianisten, von denen im nächsten Capitel die Rede sein wird, seien hier übergangen. Chopin meinte, es gäbe in keiner Stadt mehr Pianisten als in Paris, noch irgendwo mehr Esel und Virtuosen. Von den vielen vortrefflichen Virtuosen auf Streich- und Blasinstrumenten erwähne ich nur einige der hervorragenden. Baillot, der Veteran unter den Violinisten, Franchomme, der jugendliche Violoncellist; Brod, der Oboist, und Tulou, der Flötist; Bériot und Lafont dürfen, wenn auch nicht, wie jene, ständige Bewohner der französischen Hauptstadt, doch zu den Pariser Künstlern gezählt werden. Paris konnte sich des Besitzes mindestens dreier Orchester ersten Ranges rühmen — das des Conservatoriums, das der *Académie Royale* und das der italienischen Oper. Chopin, der das erstere dieser Orchester am 14. December wahrscheinlich noch nicht gehört hatte, erwähnt es nicht, nennt dagegen das Orchester des Theaters *Feydeau* (die komische Oper) vortrefflich. Cherubini scheint anderer Meinung gewesen zu sein, denn auf die Frage, weshalb er die Aufführung seiner Opern auf dieser Bühne nicht gestatte, antwortete er: „Je ne fais pas donner des opéras sans choeurs, sans orchestre, sans chanteurs et sans décorations.“ Allerdings litt die *Opéra-Comique* an den Folgen eines Bankerotts; bei allen Mängeln jedoch fehlte es ihr nicht an tüchtigen Gesangskräften, wie die Namen des Tenoristen Chollet, der Frau Casimir und des Fräulein Prévost beweisen. Freilich wurde sie hierin weit übertroffen von der italienischen Oper, wo eine Anzahl vocaler Berühmtheiten vereint war, wie man sie kaum jemals beisammen gesehen hat: Die Sängerinnen Malibran-Garcia, Pasta, Schröder-Devrient und die Sänger Rubini, Lablache und Santini. Auch die grosse Oper, welche Künstler wie Nourrit, Levasseur, Dérivis, die Damen Damoreau-Cinti und Dorus zu den Ihrigen zählte, brauchte keinen Vergleich zu scheuen. Man denke sich den Ohrenschmaus während des Concerts, welches am 25. December 1831 in der italienischen Oper stattfand, unter Mitwirkung von Künstlern wie Frau Malibran, Rubini, Lablache, Santini, Frau Raimbaux, Frau Schröder-Devrient, Frau Casadory, Herz und De Bériot!

Chopin war von dem, was er in den drei Opernhäusern hörte, so entzückt, dass er seinem Lehrer Elsner schrieb: „Nur hier kann man erfahren, was Singen heisst. Ich glaube, dass nicht die Pasta sondern die Malibran-Garcia jetzt die grösste Sängerin in Europa ist. Fürst Valentin Radziwiłł ist ganz von ihr hingerissen, und wir wünschen Sie oft hierher, denn Sie würden von ihrem Gesange bezaubert sein.“ Einige weitere kritische Betrachtungen Chopin's enthält der folgende Auszug aus einem seiner Briefe an Woyciechowski:

„Was die Oper anlangt, so muss ich Dir sagen, dass ich niemals eine so schöne Vorstellung erlebt habe, wie in der vorigen Woche die des ‚Barbier von Sevilla‘ in der italienischen Oper mit Lablache, Rubini und der Malibran-Garcia in den Hauptrollen. Für den ‚Othello‘ steht gleichfalls eine ausgezeichnete Aufführung in Aussicht, und später auch für die ‚Italiana in Algeri‘. Paris hat in dieser Hinsicht noch niemals so viel geboten, wie jetzt. Von Lablache machst Du Dir keinen Begriff. Man sagt, dass die Stimme der Pasta abgenommen habe, ich indessen habe in meinem Leben nicht solch himmlischen Gesang gehört, wie den ihrigen. Die Malibran umfasst mit ihrer wundervollen Stimme drei Octaven; ihr Gesang ist einzig in seiner Art, bezaubernd! Rubini, ein vortrefflicher Tenor, macht endlose Coloraturen sowie Verzierungen ohne Zahl, und tremolirt unaufhörlich, wofür er den lautesten Beifall erntet. Seine *mezza voce* ist unvergleichlich. Die Schröder-Devrient tritt auch jetzt auf, macht hier aber nicht ein solches Furore, wie in Deutschland. Signora Malibran gab den Othello, die Schröder-Devrient die Desdemona: Die Malibran ist klein, die deutsche Sängerin grösser von Wuchs; man dachte manchmal, die Desdemona würde den Othello erwürgen. Es war eine sehr theure Vorstellung; ich habe vier und zwanzig Franken für meinen Platz bezahlt, hauptsächlich, um die Malibran in der Rolle des Mohren zu sehen, den sie aber nicht besonders gut spielte. Das Orchester war vortrefflich, aber die Ausstattung ist nichts, mit der der französischen *Académie Royale* verglichen . . . Frau Damoreau-Cinti singt auch sehr schön; ich ziehe ihren Gesang dem der Malibran vor. Die letztere überrascht, während die Cinti entzückt. Sie singt die chromatische Tonleiter und die Coloraturen fast noch vollendeter, als der berühmte Flötist Tulou sie bläst. Es ist kaum möglich, eine vollkommenere Leistung zu hören. Bei Nourrit, dem ersten Tenor der grossen Oper[1]), bewundert man die aus seinem

[1]) Es ist vielleicht nicht überflüssig, darauf hinzuweisen, dass „Académie Royale“ („Impériale“ oder „Nationale“, wie es die Zeitverhältnisse mit sich bringen) „de Musique“, „Académie de Musique“, „Grand Opéra“ oder kurzweg

Gesange sprechende Wärme der Empfindung. Chollet, der erste Tenor der komischen Oper, der beste Darsteller des ‚Fra Diavolo' und ausgezeichnet in den Opern ‚Zampa' und ‚Die Braut', ist in seiner Auffassung der Rollen durchaus eigenartig. Er fesselt alle durch seine herrliche Stimme und ist der Liebling des Publicums."

„Opéra" nur verschiedene Ausdrücke für eine und dieselbe Sache sind, nämlich für das bedeutendste Opernhaus Frankreichs, dessen Specialität die grosse Oper und das Ballet sind.

Fünfzehntes Capitel.

1831 — 1832.

Bekannte und Freunde: Cherubini, Baillot, Franchomme, Liszt, Hiller, Osborne, Mendelssohn. — Chopin und Kalkbrenner. — Chopin's künstlerische Richtung. — Kalkbrenner als Mensch und als Künstler. — Erstes Pariser Concert. — Fétis. — Mitwirkung in einem vom Fürsten De la Moskowa veranstalteten Concert. — Gemüthsverfassung. — Verlust der polnischen Briefe. — Zeitweilig bedrängte Umstände und freundliche Aussichten. — Beschützer und Gönner. — Das „Ideal". — Brief an Hiller.

Chopin brachte nur wenige Empfehlungsschreiben mit nach Paris: eines von Dr. Malfatti an Paër und einige andere an Musik-Verleger. Durch Paër wurde er mit Cherubini, Rossini, Baillot und Kalkbrenner bekannt. Wenn Chopin in einem seiner frühesten Pariser Briefe Cherubini eine Mumie nennt, so scheint er später einen günstigeren Eindruck von ihm erhalten zu haben. Ferdinand Hiller wenigstens — welcher Chopin zu Cherubini begleitet haben mag, wenn er nicht, wie er sich zu erinnern glaubte, ihn vorgestellt hat, was allerdings nicht mit der Angabe seines Freundes stimmt, dass Paër ihn mit Cherubini bekannt gemacht habe — Ferdinand Hiller sagte mir, dass Chopin Geschmack gefunden habe an dem *burbero maestro*, von welchem Mendelssohn bemerkt, dass er alle seine Compositionen mit dem Kopfe, ohne Hülfe des Herzens geschrieben habe. „Cherubini's Haus" schreibt Véron in seinen *Mémoires d'un Bourgeois de Paris* „stand den Künstlern, Kunstliebhabern und Leuten der guten Gesellschaft offen,

und jeden Montag drängte sich eine zahlreiche Versammlung in seinen Salons. Alle fremden Künstler wünschten Cherubini vorgestellt zu werden. Während der letzten Jahre traf man oft bei ihm Hummel, Liszt, Chopin, Moscheles, Frau Grassini und Fräulein Falcon, damals in Jugend, Talent und Schönheit strahlend; ferner Auber und Halévy, die Lieblingsschüler des Meisters, sowie Meyerbeer und Rossini." Die Hochachtung des jüngeren für den älteren Meister kann übrigens noch durch eine Abschrift bezeugt werden, welche Chopin von einer der Fugen Cherubini's genommen hat. Dies Manuscript, welches ich bei seinem Besitzer, Franchomme, gesehen habe, ist ein Wunderwerk der Kalligraphie, und übertrifft an Sauberkeit und Gewissenhaftigkeit alles, was mir von Chopin's stets mikroskopischen Handschriften zu Gesicht gekommen ist.

Von Hiller hörte ich auch, dass Chopin ein häufiger Gast in Baillot's Hause gewesen sei. Es ist sehr wahrscheinlich, dass er die Soiréen besucht hat, welche Mendelssohn mit der ihm eigenen leichten Anmuth in seinen Pariser Briefen beschreibt. Baillot, obwohl ein Sechziger, wusste sich doch noch durch sein schönes, ausdrucksvolles Violinspiel die Bewunderung der besten Musiker zu gewinnen. Chopin schreibt an Elsner, Baillot sei sehr liebenswürdig gegen ihn gewesen und habe ihm versprochen, bei seinem Concert in einem Quintett von Beethoven mitzuwirken. In einem andern Briefe nennt er Baillot den „Nebenbuhler Paganini's".

Soviel ich in Erfahrung gebracht habe, hatte Chopin mit Rossini nicht viel Verkehr. Von Kalkbrenner werde ich bald ausführlich zu sprechen haben; zuvor aber sei noch der bedeutendsten jüngeren Künstler, welche Chopin kennen lernte, mit einigen Worten gedacht. Einer von diesen war der berühmte Violoncellist Franchomme, der mir mittheilte, dass es Hiller gewesen, welcher ihm zuerst von dem jungen Polen und dessen unvergleichlichen Compositionen und Clavierspiel gesprochen habe. Bald nach dieser Unterhaltung und kurz nach Chopin's Ankunft in Paris speisten dieser, Liszt, Hiller und Franchomme zusammen. Als man aufbrach, fragte Chopin Franchomme, was er vorhabe, und auf Franchomme's Antwort, dass er frei sei, sagte Chopin „So kommen Sie mit mir nach Hause und leisten mir ein Stündchen oder zwei Gesellschaft."

„Gern" war Franchomme's Antwort „aber dann müssen Sie mir etwas vorspielen." Dagegen hatte Chopin nichts einzuwenden, und die Beiden gingen zusammen fort. Franchomme glaubt sich zu erinnern, dass Chopin damals in einem Hôtel der *Rue Bergère* gewohnt habe. Wie dem auch sei, der junge Pole spielte, wie er es versprochen hatte, und der junge Franzose verstand ihn sofort. Diese erste Begegnung war der Anfang einer für das Leben dauernden Freundschaft, einer Freundschaft, wie sie unter viel begehrten Musikern in volkreichen Städten selten zu finden ist.

Mendelssohn, welcher anfangs December 1831 nach Paris kam und bis Mitte April 1832 dort blieb, verkehrte viel in diesem Kreise strebender Künstler. Das Diminutiv „Chopinetto", welches er in seinen Briefen an Hiller anwendet, deutet nicht nur Chopin's zarte Körper- und Geistesbeschaffenheit sowie seine gesellschaftliche Liebenswürdigkeit an, sondern auch Mendelssohn's Wohlwollen gegen ihn.[1])

Osborne erzählt in seinen „Reminiscences of Frederik Chopin", ein Vortrag, gehalten in einer Sitzung der *Musical Association* (5. April 1880), dass er, Chopin, Hiller und Mendelssohn, während des Letzteren Aufenthalt in Paris häufig zusammen in einem Restaurant gespeist haben. Sie bestellten und bezahlten das Essen abwechselnd. Einmal gab es beim Nachtisch eine sehr lebhafte Unterhaltung über Autoren und Manuscripte. Als sie gehen wollten, rief Osborne den Kellner, aber anstatt die Rechnung zu verlangen, sagte er „Garçon, apportez-moi votre manuscrit." Dieser Einfall des leichtblütigen Irländers erregte herzliches Lachen; besonders amüsirte sich Chopin an dieser Profanation des für einen Autor so heiligen Wortes. Aus derselben Quelle erfahren wir, dass Chopin mit Vorliebe kritische Bemerkungen über seine Leistungen wiederholte, welche er hier oder da zufällig erhorcht hatte.

Einer der interessantesten und bedeutendsten Zwischenfälle

[1]) Chopin ist in keinem von Mendelssohn's Pariser Briefen erwähnt. Die folgenden Worte aber mögen sich auf ihn beziehen; denn wenn auch Mendelssohn in Chopin's Concert nicht mitgewirkt hat, so mag doch vorher die Rede davon gewesen sein. Am 14. Januar 1832 schreibt er: „Nächste Woche giebt ein Pole ein Concert, in welchem ich mit Kalkbrenner, Hiller und Comp. ein Stück für sechs Personen zu spielen habe."

in Chopin's Leben war seine erste Begegnung mit Kalkbrenner, welcher damals, als Liszt und Thalberg noch nicht ihre spätere Herrscherstellung errungen hatten, unter allen Pianisten seiner Zeit der berühmteste war. Am 16. December 1831 schreibt Chopin an Woyciechowski:

„Du kannst Dir leicht vorstellen, wie gespannt ich war, Herz und Hiller zu hören; sie sind Ziffern, mit Kalkbrenner verglichen. Ehrlich gesagt, ich spiele so gut wie Herz, aber ich wünschte, ich könnte so gut spielen wie Kalkbrenner. Wenn Paganini vollkommen ist, so ist auch er es, nur in ganz anderer Weise. Seine Sicherheit, sein entzückender Anschlag, die Ruhe seines Spiels, ich kann sie Dir nicht beschreiben; man erkennt den Meister bei jeder Note — er ist ein Riese, welcher alle andern Künstler in Schatten stellt. Als ich ihn besuchte, forderte er mich auf, ihm etwas vorzuspielen. Was sollte ich anfangen? Da ich Herz gehört hatte, fasste ich Muth, setzte mich ans Clavier und spielte mein E-moll-Concert, welches dem Publicum der bayrischen Hauptstadt so gut gefallen hat. Kalkbrenner war überrascht, und fragte mich, ob ich ein Schüler von Field sei. Er bemerkte, dass ich den Stil Cramer's, aber den Anschlag Field's habe. Es amüsirte mich, dass Kalkbrenner, als er mir vorspielte, sich irrte und nicht weiter wusste; aber es war wunderbar zu hören, wie er schliesslich wieder den Ausweg fand. Seit dieser Begegnung sehen wir uns täglich, entweder kommt er zu mir oder ich gehe zu ihm. Er schlägt mir vor, mich drei Jahre lang zu unterrichten und einen grossen Künstler aus mir zu machen. Ich sagte ihm, dass ich recht wohl wisse, was mir noch fehle; aber ich beabsichtige nicht, ihm nachzuahmen, und übrigens sind drei Jahre für mich zu viel. Er hat mich überzeugt, dass ich nur dann gut spiele, wenn ich in der richtigen Stimmung bin, und weniger gut, wenn dies nicht der Fall ist. Von Kalkbrenner kann man nicht dasselbe sagen; sein Spiel ist stets das gleiche. Nachdem er mich längere Zeit beobachtet hatte, kam er zu dem Schlusse, dass ich keine Methode habe; dass ich mich auf sehr gutem Wege befinde, aber in Gefahr sei, von demselben abzuweichen, und dass, wenn er einmal aufhöre zu spielen, kein Vertreter des höheren Clavierspiels mehr übrig bleibe. Ich kann, so gern ich es auch möchte, keine neue Schule ins Leben rufen, weil ich nicht einmal die alte kenne; aber ich weiss, dass meine Tondichtungen einige Individualität besitzen, und dass ich unermüdlich strebe, fortzuschreiten.

Wärst Du hier, so würdest Du sagen ‚lerne, junger Mann, so lange Du Gelegenheit dazu hast!' Aber Manche reden mir ab, Unterricht zu nehmen, und meinen, ich spiele so gut wie Kalkbrenner, und er wünsche nur aus Eitelkeit mich zum Schüler zu haben. Dies ist Unsinn. Wer etwas von Musik versteht, muss von Kalkbrenner's

Talent eine hohe Meinung haben, wenn er auch als Mensch unbeliebt ist, weil er nicht mit Jedermann umgehen mag. Aber ich versichere Dich, es ist in ihm etwas Höheres als in allen Virtuosen, die ich bis jetzt gehört habe. Ich habe dies bereits in einem Briefe an meine Eltern ausgesprochen, welche mich richtig verstanden haben. Elsner freilich versteht es nicht und betrachtet es als Eifersucht, wenn Kalkbrenner mich nicht nur lobt sondern auch wünscht, dass mein Spiel in gewisser Hinsicht anders sei, als es ist. Trotz alledem kann ich Dir im Vertrauen sagen, dass ich schon einen Namen unter den hiesigen Künstlern habe."

Elsner drückte sein Erstaunen darüber aus, dass Kalkbrenner dreier Jahre bedürfe, um Chopin die Geheimnisse seiner Kunst zu offenbaren, und rieth seinem früheren Zögling, sich im Gebrauch seiner musikalischen Fähigkeiten nicht auf das Clavierspiel und die Clavier-Composition zu beschränken. Chopin antwortet darauf in einem Briefe vom 14. December 1831 Folgendes:

„Im Anfange des vorigen Jahres wagte ich, obwohl ich wusste, was mir noch fehlte und wie sehr ich noch davon entfernt war, das mir von ihnen gegebene Muster zu erreichen, nichtsdestoweniger zu denken, ich will mich ihm nähern und wenn ich keinen *Łokietek* schreiben kann [„der Kurze", Beiname eines polnischen Königs; Elsner hatte eine Oper dieses Namens geschrieben], so kann ich doch vielleicht der Welt einen *Laskonogi* geben [„der Dünnbeinige", Beiname eines andern polnischen Königs]. Heute sind alle derartigen Hoffnungen vernichtet; ich fühle mich darauf angewiesen, meinen Weg in der Welt als Pianist zu machen. Für einige Zeit muss das höhere künstlerische Ziel, von dem Sie mir schrieben, in den Hintergrund treten. Um ein grosser Componist zu sein, muss man, ausser der schöpferischen Kraft, Erfahrung und Selbstkritik besitzen, welche man, wie Sie mich gelehrt haben, nicht allein durch Anhören der Werke Anderer, sondern noch mehr durch sorgfältige kritische Prüfung der eigenen Arbeiten erwirbt."

Nachdem er die Hindernisse aufgezählt hat, welche den Operncomponisten auf seiner Laufbahn hemmen, fährt er fort:

„Es ist meine Ueberzeugung, dass der der Glücklichste ist, welcher seine Compositionen selbst ausführen kann. Ich bin in Deutschland da und dort als Pianist bekannt; verschiedene musikalische Zeitungen haben sich über meine Concerte günstig geäussert und die Hoffnung ausgesprochen, mich bald an hervorragender Stelle unter den ersten Clavier-Virtuosen zu sehen. Ich hatte heute eine Gelegenheit, das mir selbst gegebene Versprechen zu erfüllen: warum hätte ich sie nicht ergreifen sollen? . . . Ich möchte nicht in Deutschland Clavierspielen lernen, denn dort würde

mir Niemand genau sagen können, was mir fehlt. Ich selbst habe auch nicht den Balken in meinem Auge gesehen. Drei Jahre Unterricht ist viel zu viel für mich. Kalkbrenner hat dies selbst eingesehen, nachdem er mich wiederholt gehört. Daraus mögen Sie schliessen, dass ein wirklich verdienstvoller Virtuose das Gefühl des Neides nicht kennt. Ich würde mich sicherlich entschliessen, noch drei Jahre zu studiren, wenn ich gewiss wäre, dann das mir vorgesetzte Ziel zu erreichen. Soviel ist mir klar, ich werde nie eine Copie Kalkbrenner's werden; er wird nicht im Stande sein, meinen vielleicht kühnen aber jedenfalls edlen Vorsatz zu erschüttern: eine neue Kunst-Aera herbeizuführen. Wenn ich jetzt meine Studien fortsetze, so thue ich es nur, um früher oder später auf eigenen Füssen zu stehen. Es war nicht schwer für Ries, als bereits anerkannt berühmter Clavierspieler mit seiner Oper ‚Die Räuberbraut' in Berlin, Frankfurt a. M., Dresden etc. Lorbeern zu erringen. Und wie lange war Spohr als ausgezeichneter Violinist bekannt, bevor er ‚Faust', ‚Jessonda' und andere Werke geschrieben hatte! Ich hoffe, Sie werden mir Ihren Segen nicht verweigern, wenn Sie sehen, auf welchem Boden und mit welchen Absichten ich den Kampf unternehme."

Dies ist einer der wichtigsten Briefe, die wir von Chopin besitzen; er führt uns nicht den schmachtenden Liebhaber oder den sentimentalen Freund, sondern den muthigen Künstler vor die Augen. Bei keiner andern Veranlassung hat sich Chopin so frei und ausführlich über seine Ansichten und Ziele ausgesprochen. Welch heldenhaftes Selbstvertrauen, welche edlen Vorsätze, weit ausschauenden Pläne, verlockenden Träume! Und wie traurig der Gedanke, dass die Mehrzahl derselben nur Misslingen und Täuschungen im Gefolge gehabt haben! Wie selten aber sind die echten Künstler, deren Leben wahrhaft glücklich genannt werden könnte; auch die Erfolgreichsten unter ihnen haben, im Hinblick auf ihr Ideal, die quantitativen und qualitativen Mängel dessen, was sie thatsächlich vollbracht, zu beklagen. Kehren wir indessen zu Kalkbrenner zurück. Chopin hat ihn mit Recht als Menschen unbeliebt genannt; jedenfalls war er es bei den Romantikern. Hiller berichtet in seiner Schrift „Felix Mendelssohn, Briefe und Erinnerungen", wie wenig dankbar er und seine Freunde, Mendelssohn eingeschlossen, für Kalkbrenner's Höflichkeiten waren, und was für ein boshaftes Vergnügen sie daran fanden, sich über ihn lustig zu machen. Als Hiller, Liszt und Chopin einmal vor einem Kaffeehause des *Boulevard des Italiens* sassen und der Altmeister gerade vor-

überging, umringten sie ihn — wohl wissend, wie unangenehm es ihm sei, einer so geräuschvollen Gesellschaft zu begegnen — mit den freundlichsten Mienen und attakkirten ihn mit einer solchen Salve von Redensarten, dass er schier zur Verzweiflung getrieben wurde, was, wie Hiller hinzufügt „uns natürlich aufs Höchste amüsirte". Es muss zugegeben werden, dass der grosse Kalkbrenner, wie Marmontel in seinen *Pianistes célèbres* bemerkt, an gewissen *étroitesses de caractère* litt, und diese „Engherzigkeiten" waren von der Art, welche die Lachlust der Ungebundenen und Unehrerbietigen besonders herausfordert. Heine ist nie beissender, als wenn er von Kalkbrenner spricht; er nennt ihn eine Mumie und sagt von ihm, dass er schon längst todt sei und sich neuerdings auch verheirathet habe, dies allerdings erst einige Jahre nach der Zeit, von der hier die Rede ist. Bei einer andern Gelegenheit schreibt er, Kalkbrenner werde beneidet „ob seinem eleganten äussern Auftreten, ob seinem feinen geschniegelten Wesen, ob seiner Glätte und Süssigkeit, ob der ganzen marcipanenen Erscheinung, die jedoch für den ruhigen Beobachter durch manche unwillkürliche Berlinismen der niedrigsten Klasse einen etwas schäbigen Beisatz hat, so dass Koreff eben so witzig als richtig von dem Manne sagen konnte: ‚Er sieht aus wie ein Bonbon, der in den Dreck gefallen'."

Ein gründliches Selbstvertrauen und unbeschränkte Selbstbewunderung bilden den Mittelpunkt, um welchen sich Kalkbrenner's übrige Charakter-Eigenschaften gruppiren. Er fühlte sich stolz, das Muster eines „Gentleman" zu sein, und capricirte sich darauf, auch seinen ältesten Freunden Anweisungen zu geben, wie sie sich in Gesellschaft und bei Tische zu benehmen hätten. In seiner Haltung war er würdig, in seinen Manieren ceremoniell, in seiner Redeweise von übertriebener Höflichkeit. Er prahlte gern mit den ihm vom König erwiesenen Ehren und mit seinem intimen Verkehr in den höchsten aristokratischen Kreisen. Dass er die Popularität bei den unteren Schichten der Gesellschaft nicht verschmähte, zeigt eine Anekdote (welche der Meister selbst seinen Gästen erzählt haben soll) von einer Fischfrau, welche, nachdem sie seine Visitenkarte gelesen, ihn schüchtern bat, der grosse Kalkbrenner möge den herrlichen Fisch, den er für seine Tafel gewählt, als Geschenk annehmen. Der Künstler war das Spiegelbild des Menschen. Er betrachtete

jeden Erfolg als sein gutes Recht, und sprach nur Denen Verdienst zu, welche sich nach seiner Methode gebildet hatten, oder doch wenigstens seine Ueberlegenheit anerkannten. Sein künstlerischer Stil war ein gereinigter Reflex seines gesellschaftlichen Verhaltens.

Es ist schwer zu verstehen, wie der Fall Kalkbrenner-Chopin so oft unrichtig hat dargestellt werden können, namentlich seit wir im Besitz der bestimmten Angaben Chopin's darüber sind.[1]) Es ist keinerlei Grund für die Annahme, dass Kalkbrenner durch Eifersucht, Berechnung oder Aehnliches getrieben worden sei, als er dem wunderbar begabten und entwickelten Chopin vorschlug, für drei Jahre sein Schüler zu werden. Sein eingebildetes Wesen und seine Methode erklären hinlänglich das Seltsame dieses Vorschlags. Ueberdies umfasste Kalkbrenner's Cursus regelmässig drei Jahre, und es will schon viel sagen, dass er ihn in Chopin's Falle abzukürzen bereit war. Karasowski bemerkt, als besitze er die Gabe, in der innersten Seele des Menschen zu lesen: „Chopin ahnte nicht, was während seines Spieles in Kalkbrenner's Innerem vorging." Schliesslich könnte man fragen, ob es denn so überraschend ist, dass der vielbewunderte Virtuose und Verfasser einer *Méthode pour apprendre le Piano à l'aide du Guide-mains; contenant les principes de musique; un système complet de doigter; des règles sur l'expression etc.* an Chopin's eigenthümlichem Fingersatz und seinem von dem conventionellen abweichenden Stil etwas auszusetzen fand? Kalkbrenner konnte sich nichts Besseres als seine eigene Methode, nichts Schöneres als seinen eigenen Stil vorstellen. Uebrigens ist diese Unfähigkeit, das Verdienst oder auch nur die Berechtigung bei etwas vom Gewohnten Abweichenden anzuerkennen, keineswegs bloss ihm eigenthümlich; wir finden sie täglich bei Menschen, die weit unter ihm stehen. Kalkbrenner's Klage, dass kein Vertreter des höheren Clavierspiels übrig bleibe, wenn er einmal aufgehört haben werde zu spielen, sollte ihm unsere Sympathie zuwenden; wir können ihn wahrlich nicht

[1]) Angaben, welche durch die folgende Mittheilung von Lenz' in keiner Weise entkräftet werden: „Auf meine Frage an Chopin, ob Kalkbrenner viel davon verstanden habe, folgte die Antwort: ‚es war in meinen Anfängen, in Paris'. Kalkbrenner herrschte *(regnait)* am ersten Platz, man musste ihm schon etwas den Hof machen."

tadeln, wenn er zu verewigen wünschte, was er für unübertrefflich hielt.

Nach Hiller hat Chopin einige Male auf Kalkbrenner's Rath dessen Ausbildungsklasse besucht, um zu sehen, wie es dort hergehe. Mendelssohn, der von Chopin eine hohe und von Kalkbrenner eine geringe Meinung hatte, war wüthend, als er davon hörte. Hatten aber Chopin's Freunde Recht, wenn sie behaupteten, er spiele besser als Kalkbrenner und könne von ihm nichts lernen? Gewiss spielte Chopin besser als Kalkbrenner, was die geistige und Gemüthsseite ihres Vortrages anlangt; dass aber Chopin von dem älteren Meister nichts habe lernen können, scheint mir keineswegs ausgemacht. Chopin wusste nicht nur Kalkbrenner besser zu beurtheilen als seine Freunde, welche nur für die Mängel des Meisters Augen hatten, seine guten Eigenschaften aber übersahen oder unterschätzten, sondern er hatte auch ein richtigeres Urtheil über sich selbst und über das was ihm Noth that. Er hatte ein künstlerisches Ideal und glaubte, Kalkbrenner's Unterricht werde ihm die Erreichung desselben erleichtern. Auch dies darf nicht übersehen werden, dass Chopin, ausser Zusammenhang mit irgend einer Schule, niemals von einem bedeutenden Meister seines Instrumentes geleitet und in frühem Alter sich selbst überlassen, sich gleichsam in der Luft schwebend fühlte, ohne eigentliche Basis, ohne einen Stützpunkt, an den er sich hätte lehnen können. Das daraus sich ergebende Gefühl der Isolirung kann zeitweilig auch den stärksten und unabhängigsten Autodidakten — und als ein solcher muss Chopin als Pianist betrachtet werden — mit Misstrauen gegen die Zulänglichkeit der selbst erworbenen Fähigkeiten und mit übertriebenen Begriffen von den Vortheilen einer schulmässigen Erziehung erfüllen. „Ich kann keine neue Schule ins Leben rufen, weil ich nicht einmal die alte kenne" — diese Aeusserung mag Sinn haben oder nicht, so zeigt sie doch Chopin's Geistesverfassung. Es ist auch möglich, dass er die Empfindung hatte, seine Technik und sein Stil seien zur Ausführung anderer als seiner Compositionen unangemessen und unzureichend; mehr als ein Fall während seiner Laufbahn als ausübender Künstler konnte bestätigen, dass er sich darin nicht irrte. Keinenfalls dürfen wir nach dem Gesagten seine Absicht, bei Kalkbrenner Unterricht zu nehmen, durch eine ungebührliche Selbstunterschätzung

motiviren; hatte er es nicht ausgesprochen, dass er so gut zu spielen glaube wie Herz und dass er in sich die Kraft fühle, eine neue musikalische Aera herbeizuführen? Was aber zog ihn dann so sehr zu Kalkbrenner hin und veranlasste ihn, diesen über alle Pianisten zu stellen, die er je gehört? Wenn sich der Leser dessen erinnern will, was ich bei Gelegenheit der Sontag und der Belleville von Chopin's Vorliebe für Ton-Schönheit, Eleganz und Zierlichkeit gesagt habe, so kann ihn die Bewunderung des jungen Pianisten für den Virtuosen nicht überraschen, von welchem Riehl sagt: „Der Grundzug seines Naturells war, was die Philologen *elegantia* nennen — er sprach das reinste Ciceronianische Latein auf dem Clavier". Da die Kenntniss der künstlerischen Persönlichkeit Kalkbrenner's zugleich unsere Bekanntschaft mit Chopin fördern wird, und da diese Kenntniss grösstentheils aus den ungereimten Aeusserungen wohlmeinender Kritiker fliesst, welche in ihrem Eifer für die gute Sache über das Ziel hinausschiessen, so wird es der Mühe werth sein, näher darauf einzugehen.

Kalkbrenner könnte nicht unrichtig der Delille unter den Claviercomponisten genannt werden, denn seine Art und seine Schicksale erinnern uns an diesen Dichter. Was seine Arbeiten anlangt, so besitzt zwar keine derselben den zu längerer Lebensdauer nöthigen Grundstoff, doch würden sie ihm einen besseren Ruf verschafft haben, hätte er nicht so vieles, lediglich für den Markt Geschriebenes, veröffentlicht. Sogar Schumann bekennt, Kalkbrenner's Musik in seinen jüngeren Jahren viel und mit Genuss gehört und gespielt zu haben, und fährt auch in reiferem Alter fort, nicht nur die „natürliche Virtuosenliebenswürdigkeit des meisterlich für Finger und Hand arbeitenden Claviertonsetzers", sondern auch die echt musikalischen Qualitäten seiner besseren Werke anzuerkennen, unter denen er das D-moll-Concert als „höchste Blüthe" bezeichnet, als das Stück „wo alle Lichtseiten seines freundlichen Talents durchgebrochen". Uns geht indessen hier mehr der Clavierspieler als der Componist an. Eine gelungene Skizze des Pianisten Kalkbrenner findet sich in der weiterhin citirten Stelle aus Marmontel's „Silhouettes et Médaillons" seiner „Pianistes célèbres". Der Werth dieser Skizze wird dadurch erhöht, dass ihr Verfasser, selbst ein Meister des Claviers, nicht nur nach Hörensagen urtheilt, und, während

er Kalkbrenner als einen hervorragenden Virtuosen, als den Nachfolger Clementi's und Begründer („einen der Begründer" wäre richtiger) des modernen Clavierspiels betrachtet, auch das Hauptprincip seiner auf die vollkommene Unabhängigkeit und überwiegende Thätigkeit der Finger zielenden Methode billigt, es gleichwohl tadelt, dass er Handgelenk, Vorderarm und Arm, welche der Spieler nicht unbenutzt lassen sollte, namentlich „dans les accents de légèreté, d'expression et de force", von der Mitwirkung ausschliesst.

Hören wir indessen Marmontel's eigene Worte über Kalkbrenner: „Das Clavier gewann unter seinen Händen eine wunderbare, niemals herbe Sonorität, weil er niemals gewaltsame Wirkungen suchte. Sein Spiel war geschmeidig, ruhig und vollkommen ebenmässig, so dass es mehr reizte als in Staunen setzte; eine tadellose Sauberkeit und eine unvergleichliche Bravour der linken Hand machten seine Virtuosität zu einer ausserordentlichen. Ich füge noch hinzu, dass die vollkommene Unabhängigkeit der Finger, das Fehlen der in unsern Tagen so häufigen Arm-Bewegungen, die Ruhe der Hände und des Körpers sowie eine vollendete Haltung — alle diese Eigenschaften combinirt und dazu noch manche andere, die ich vergessen habe — dem Hörer den vollen Genuss des Vortrags gewährten, ohne dass seine Aufmerksamkeit durch den Anblick einer ermüdenden Gymnastik von der Sache abgelenkt wäre. Kalkbrenner's Phrasirung ermangelte einigermaassen des Ausdruckes und der sich mittheilenden Wärme, doch war sein Stil stets edel, wahr und im besten Sinne schulgerecht."

Wir wissen nun, was Chopin meinte, wenn er von Kalkbrenner sagte „er sei vollendet und besitze etwas, was ihn hoch über alle andern Virtuosen erhebe"; und ebenso wissen wir, dass seine Bewunderung berechtigt und für ihn charakteristisch war. Gleichwohl wird Niemand Denen widersprechen wollen, welche Chopin davon abriethen, Schüler eines Meisters zu werden, der stets unbedingte Unterwerfung unter seine Lehre forderte; denn die Gefahr lag nahe, dass er den Gewinn untergeordneter Fähigkeiten mit dem Verlust seiner unschätzbaren Originalität bezahlen würde. Uebrigens haben wir gesehen, dass aus der Sache nichts wurde, da Chopin bald aufhörte, Kalkbrenner's Klasse zu besuchen. Was zu seinem endgültigen Entschluss zweifellos noch

mehr beitrug, als der Rath seiner Freunde, war der Erfolg seines Spiels und seiner Compositionen in dem Concert, von welchem ich jetzt zu berichten habe. Den freundlichen Beziehungen der beiden Künstler that es keinen Schaden, dass Chopin der Schule Kalkbrenner's untreu wurde. Als Chopin sein E-moll-Concert veröffentlichte, widmete er es Kalkbrenner, und dieser schrieb bald nachher „Variations brillantes (Opus 120) pour le piano sur une Mazourka de Chopin", improvisirte auch häufig über die Mazurken seines jüngeren Kunstgenossen. Chopin's Freundschaftsverhältniss zu Camille Pleyel wird wahrscheinlich dazu beigetragen haben, seinen Verkehr mit Kalkbrenner, der ein Theilhaber der Firma Pleyel & Co. war, aufrecht zu erhalten.

Die Vorbereitungen zu seinem Concert machten Chopin viele Mühe, und hätten nicht Paër, Kalkbrenner und namentlich Norblin dieselben in die Hand genommen, so würde er in Paris, wo man mindestens zweier Monate bedarf, um ein Concert zu arrangiren, schwerlich damit zu Stande gekommen sein. So wenigstens äussert sich Chopin in seinem Briefe an Elsner vom 14. December 1831. Und auch ungeachtet solcher wirksamer Hülfe gelang es ihm nicht, sein Concert, wie er anfangs beabsichtigt, am 25. December zu geben. Die Hauptschwierigkeit war, eine Sängerin zu finden. Rossini, als Director der italienischen Oper, zeigte sich willig, ihm zu helfen, der zweite Director dagegen, Robert, weigerte sich, seinen Sängern die Erlaubniss zur Mitwirkung in einem Concert zu geben, aus Furcht, die Forderungen könnten sich ins Unendliche wiederholen, wenn er es einmal gethan habe. Da Véron, der Director der *Académie Royale*, sich ebenfalls weigerte, auf Chopin's Wünsche einzugehen, so musste das Concert auf den 15. Januar 1832 verschoben werden; aber auch an diesem Tage konnte es, sei es wegen Krankheit Kalkbrenner's oder aus einem andern Grunde, nicht stattfinden, und erst am 26. Februar kam es zu Stande. Ueber die Vorbereitungen schreibt Chopin am 16. December 1831: „Baillot, der Nebenbuhler Paganini's, und Brod, der berühmte Oboist, werden mich unterstützen. Ich beabsichtige, mein F-moll-Concert und die Variationen in B zu spielen. Ausserdem werde ich mit Kalkbrenner sein Duo *Marche suivie d'une Polonaise* für zwei Claviere mit Begleitung von vier weiteren Clavieren spielen. Ist das nicht eine völlig verrückte Idee? Einer

der Flügel ist sehr gross, er ist für Kalkbrenner; der andere ist klein (ein sogenanntes Monochord) und für mich. Auf den anderen grossen Flügeln, die so laut wie ein Orchester klingen, werden Hiller, Osborne, Stamati und Sowiński spielen. Ausser den Genannten werden Norblin, Vidal und der berühmte Bratschist Urhan mitwirken."

Den vocalen Theil des Concerts hatten die Sängerinnen Isambert und Tomeoni nebst dem Sänger Boulanger übernommen. Das Programm aufzufinden, ist mir nicht gelungen. Hiller sagt, Chopin habe sein E-moll-Concert sowie einige seiner Mazurken und Nocturnen gespielt. Fétis erwähnt in der *Revue musicale* (3. März 1832) nur ganz allgemein, dass ein Concert von Chopin, ein Stück für sechs Claviere von Kalkbrenner, einige Gesangstücke, ein Oboen-Solo und ein „Quintett für Violine" [*sic*] vorgetragen seien, letzteres „mit jener Energie der Empfindung und Mannichfaltigkeit der Inspiration ausgeführt, welche das Spiel des Herrn Baillot auszeichnen." Das Concert fand im Pleyel'schen Saale statt und war finanziell ein Misserfolg, da die Einnahme nicht einmal die Ausgaben deckte. Das Publicum bestand hauptsächlich aus Polen; die anwesenden Franzosen hatten meist Freibillete erhalten. Hiller berichtet, alle Musik-Celebritäten von Paris seien zugegen gewesen und Chopin's Leistungen haben Jedermann im Sturm erobert. „Darnach" fügt er hinzu „war von mangelhafter Technik nicht mehr die Rede, und Mendelssohn applaudirte mit triumphirender Miene". Fétis beschreibt diese *soirée musicale* als eine der erfreulichsten des ganzen Winters. Sein Bericht enthält so viel des Interessanten und Treffenden, dass ich der Versuchung nicht widerstehen kann, Einiges daraus zu citiren: „Hier haben wir einen jungen Mann, der sich seinen natürlichen Impulsen hingiebt, und, ohne sich Jemanden zum Muster zu nehmen, etwas völlig Neues gefunden hat, oder doch einen Theil dessen, was man lange vergebens gesucht, nämlich, eine Fülle origineller Gedanken, deren Ursprung nirgends nachzuweisen ist. Damit wollen wir nicht behaupten, dass Herr Chopin mit der mächtigen Organisation eines Beethoven begabt sei, noch dass sich in seiner Musik so gewaltige Entwürfe finden, wie in der dieses Meisters. Beethoven hat Claviermusik geschrieben, ich aber spreche hier von Pianisten-Musik und, diesen Maassstab angelegt,

finde ich in Herrn Chopin's Schöpfungen die Anzeichen eines formalen Fortschritts, welcher mit der Zeit einen bedeutenden Einfluss auf diesem Gebiete der Kunst ausüben kann."

Von Chopin's Concert sagt Fétis, dass es die Zuhörer erstaunt und angenehm überrascht habe, sowohl durch die Neuheit der Melodik als auch durch das Passagenwesen, die Modulationen und die Gesammtanlage der Sätze. „Es ist Seele in diesen Melodien, Phantasie in diesen Passagen und Originalität überall. Eine zu üppige Modulation und eine gewisse Unordnung in der Gedankenverbindung, so dass man zuweilen statt componirter Musik eine Improvisation zu hören glaubt, dies sind die Mängel, welche sich neben den so eben hervorgehobenen guten Eigenschaften bemerkbar machen. Diese Mängel indessen hängen mit dem Alter des Künstlers zusammen; sie werden mit gereifter Erfahrung verschwinden. Wenn die späteren Werke des Herrn Chopin seinem Debüt entsprechen, so kann es nicht zweifelhaft sein, dass er einen glänzenden und wohlverdienten Ruf erlangen wird. — Auch als Virtuose verdient der junge Künstler Lob. Sein Spiel ist elegant, leicht, graziös und zeichnet sich durch Glanz und Sauberkeit aus. Er zieht wenig Ton aus seinem Instrument, und gleicht in dieser Hinsicht der Mehrzahl der deutschen Clavierspieler; seine, auf diese Seite seiner Kunst gerichteten Studien unter Leitung Kalkbrenner's werden ihm indessen zu dieser Fähigkeit verhelfen, von welcher der ‚Nerv' der Ausführung abhängt und ohne welche der Klang des Instrumentes nicht modificirt werden kann."

Selbstverständlich liessen sich auch abweichende Stimmen hören, welche dieses und jenes auszusetzen hatten; aber die grosse Mehrzahl, zu welcher auch fast alle jüngeren Künstler gehörten, sprach sich für Chopin aus. Liszt erzählt in der Erinnerung an das Debüt seines Freundes: „Der stürmischste Applaus schien unserem Enthusiasmus nicht zu genügen, gegenüber diesem genialen Musiker, welcher eine neue Phase des poetischen Empfindens, gepaart mit den glücklichsten Neuerungen des Formalen seiner Kunst enthüllte." — Die Schlussbemerkung der oben citirten Kritik liefert uns einen weiteren Beweis, dass Chopin die Klasse Kalkbrenner's einige Zeit besucht hat. Da Fétis und Chopin mit einander bekannt waren, dürfen

wir annehmen, dass der erstere in dieser Hinsicht gut unterrichtet gewesen ist. Im Vorübergehen wollen wir von Chopin's Bemerkungen über die frühesten Kämpfe des berühmten Historikers und Theoretikers Kenntniss nehmen: „Fétis" schreibt Chopin am 14. December 1831 „den ich kenne, und von dem man viel lernen kann, wohnt ausserhalb der Stadt und kommt nur nach Paris, um seine Lectionen zu geben. Man sagt, er sei dazu gezwungen, weil er mehr Schulden hat als ihm seine *Revue musicale* einbringt. Sie müssen wissen, dass nach den hiesigen Landesgesetzen ein Schuldner nur in seiner Wohnung verhaftet werden kann; deshalb hat Fétis die Stadt verlassen und wohnt in der Nachbarschaft von Paris, Niemand weiss wo."

Am 20. Mai 1832, kaum drei Monate nach seinem ersten Concert, trat Chopin zum zweiten Mal vor das Pariser Publicum, und zwar in einem Concert, veranstaltet von dem Fürsten de la Moskowa zum Besten der Armen. Unter den aufgeführten Werken befand sich eine vom Fürsten componirte Messe. Chopin spielte den ersten Satz des Concerts, welches — so berichtet die *Revue musicale* — „schon im Pleyel'schen Saale von ihm gespielt worden war und dort einen glänzenden Erfolg gehabt hatte. Bei dieser Gelegenheit wurde es nicht so gut aufgenommen, was ohne Zweifel auf Rechnung der zu dicken Instrumentirung und des zu kleinen Claviertones des Herrn Chopin zu schreiben ist. Uebrigens scheint es uns, dass die Musik dieses Künstlers in der Gunst des Publicums steigen wird, nachdem man besser mit ihr bekannt geworden ist." — Die Hauptperson dieses Abends war allerdings nicht Chopin sondern Brod, welcher die Zuhörer „hinriss"; es gab in der That wenige Virtuosen, welche so hoch in der Gunst des Publicums standen, wie dieser Oboist, dessen Name fast auf keinem vornehmen Concertprogramm fehlte.

Hierbei seien noch einige musikalische Vorkommnisse von Bedeutung erwähnt, welche mit dem ersten Auftreten Chopin's zeitlich zusammenfallen. Am 18. März spielte Mendelssohn das G-dur-Concert von Beethoven mit grossem Erfolge in einem der Conservatoriums-Concerte (es war dies die erste Aufführung des Werkes in Paris); im vorangegangenen Monat war ebenda seine Ouvertüre zum „Sommernachtstraum" gespielt und gut aufge-

nommen worden, und etwas später hatte man seine Reformations-Symphonie probirt, aber wieder bei Seite gelegt. Mitte März begann Paganini, welcher kurz zuvor angekommen war, einen Cyclus von Concerten — mit welchem Erfolge, braucht nicht gesagt zu werden.

Ueber Chopin's Beziehungen zu Zimmermann, den ausgezeichneten Clavierlehrer des Conservatoriums, und zu dessen Familie hören wir Näheres von Marmontel, welcher Chopin und Liszt 1832 an einem der glänzenden Musikabende seines Lehrers hörte und persönlich kennen lernte, und eine anmuthige Beschreibung der dortigen mehr geselligen und intimen Vereinigungen giebt, denen Chopin gelegentlich beigewohnt zu haben scheint. „Frau Zimmermann und ihre Töchter machten einer grossen Anzahl von Künstlern die Honneurs. Man stellte Charaden dar; die verwirkten Pfänder und die nicht errathenen Rebus mussten durch Bussen eingelöst werden, welche je nach der Beschaffenheit des Schuldners wechselten. Gautier, Dumas und Musset wurden verurtheilt, ihr neuestes Gedicht zu recitiren, Liszt und Chopin hatten über ein ihnen gegebenes Thema zu improvisiren, die Damen Viardot, Falcon und Eugénie Garcia hatten ebenfalls ihre Schulden mit Melodien zu bezahlen, und ich selbst erinnere mich, manches Pfand eingelöst zu haben."

Nachdem uns im Vorhergehenden das Wichtigste aus Chopin's gesellschaftlichem und künstlerischem Leben während seiner ersten Pariser Zeit beschäftigt hat, möge uns jetzt ein Auszug aus seinem Briefe an Titus Woyciechowski vom 25. December 1831 einiges von seinem Innenleben berichten, dessen Düsterkeit mit der äusseren Helle scharf contrastirt:

„Ach wie gern hätte ich Dich neben mir! . . . Du kannst Dir nicht vorstellen, wie traurig es ist, Niemanden zu haben, dem ich mein schweres Herz eröffnen kann. Du weisst, wie leicht ich Bekanntschaften mache, wie ich die Gesellschaft der Menschen liebe — derartige Bekanntschaften mache ich massenhaft — aber mit Keinem, mit Keinem kann ich seufzen. Mein Herz schlägt immer gleichsam in ‚Synkopen', deshalb quäle ich mich und verlange nach einer ‚Pause' — nach Einsamkeit, dass während des ganzen Tages Niemand mich ansehen und mit mir sprechen möge. Es ist zu peinlich für mich, wenn die Glocke gezogen wird und man mir einen langweiligen Besuch ankündigt, während ich Dir schreibe. Im Moment, wo ich Dir den Ball beschreiben wollte,

auf welchem ein göttliches Wesen mit einer Rose im dunklen Haar mich entzückte, kommt Dein Brief. Alle Romane meines Gehirns schwinden, meine Gedanken eilen zu Dir, ich ergreife Deine Hand und weine . . . Wann werden wir uns wiedersehen? . . . Vielleicht niemals, denn, ernstlich gesprochen, mit meiner Gesundheit steht es schlecht. Ich scheine wohl heiter, besonders wenn ich unter meinen Landsleuten bin; aber innerlich quält mich etwas — eine düstere Ahnung, Rastlosigkeit, schwere Träume, Schlaflosigkeit, Sehnen, Gleichgültigkeit gegen Alles, gegen den Wunsch zu leben, wie gegen den Wunsch zu sterben. Manchmal scheint es mir, als sei mein Geist erstarrt; dann fühle ich eine himmlische Ruhe im Herzen und sehe in Gedanken Bilder, von denen ich mich nicht losreissen kann, was mich über die Maassen peinigt. Kurz, es ist eine Combination von Empfindungen, welche schwer zu beschreiben sind . . . Vergieb mir, lieber Titus, dass ich Dir von diesem Allen erzähle; nun aber habe ich genug gesagt . . . Ich will mich nun ankleiden und zu dem Festessen gehen, oder vielmehr fahren, welches unsere Landsleute heute zu Ehren Ramorino's und Langermann's veranstalten . . . Dein Brief enthielt viel, was für mich Neuigkeit war; Du hast mir vier Seiten und siebenunddreissig Zeilen geschrieben — in meinem ganzen Leben bist Du nicht so freigiebig gegen mich gewesen, und Etwas derart that mir noth, es that mir wahrlich sehr noth.

Was Du über meine künstlerische Laufbahn schreibst, ist sehr wahr, und ich selbst bin davon überzeugt.

Ich fahre in meiner eigenen Equipage, nur der Kutscher ist gemiethet.

Ich schliesse, weil ich sonst die Post versäumen würde, denn ich bin Alles in einer Person, Herr und Diener. Habe Mitleid mit mir und schreibe so oft als möglich! — Dein bis zum Tode

Friedrich."

In dem Postscriptum dieses Briefes gewinnt Chopin's leichter Geist die Oberhand über sein schweres Herz; hier ist Alles Spass und Heiterkeit. Zuerst erzählt er dem Freunde von einer hübschen Nachbarin, deren Gatte den ganzen Tag abwesend ist, und die ihn häufig einladet, sie zu besuchen und zu trösten. Aber die Schmeicheleien der Schönen fruchteten bei ihm nichts; er hatte kein Gefallen an Abenteuern, und fürchtete überdies, vom besagten Ehemann überrascht und misshandelt zu werden. Eine zweite Liebesgeschichte ist ausführlicher erzählt. Die *dramatis personae* sind Chopin, der Clavierspieler und Componist Johann Peter Pixis und Francilla Pixis, ein schönes Mädchen von sechzehn Jahren, eine deutsche Waise,

welche von dem etwa dreiundvierzig Jahre alten Pixis adoptirt war und später eine viel bewunderte Sängerin wurde. Chopin lernte Beide in Stuttgart kennen und hörte von Pixis, dass er sie zu heirathen beabsichtige. Nach Paris zurückgekehrt, lud Pixis Chopin ein, ihn zu besuchen; der Letztere, welcher inzwischen die hübsche Francilla vergessen hatte, eilte sich nicht eben, der Einladung Folge zu leisten. Was sich nun weiter begab, mag Chopin selbst erzählen:

„Acht Tage nach der zweiten Einladung ging ich zu ihm und begegnete zufällig seinem Lieblinge auf der Treppe. Sie bat mich einzutreten, versicherte mich, es schade nichts, dass Herr Pixis nicht zu Hause sei; ich möge mich doch setzen, er werde bald nach Hause kommen, und so weiter. Eine seltsame Verlegenheit ergriff uns Beide. Ich entschuldigte mich — denn ich kannte den alten Herrn als sehr eifersüchtig — und sagte, ich würde lieber ein anderes Mal wiederkommen. Während wir gemüthlich auf der Treppe plauderten, kam Pixis herauf und blickte über seine Brille hinweg, um zu sehen, wer sich oben mit seiner *bella* unterhalte. Er mag uns nicht gleich erkannt haben, denn er beschleunigte seine Schritte und sagte, nachdem er uns erreicht hatte, barsch zu ihr: ‚*Qu'est ce que vous faites ici?*' Dann hielt er ihr eine strenge Strafpredigt, weil sie junge Leute in seiner Abwesenheit empfange, und so weiter. Ich redete Pixis lächelnd an und sagte zu ihr, es sei unvorsichtig in einem so dünnen seidenen Kleide hinauszugehen. Endlich beruhigte sich der Alte, nahm mich in den Arm und führte mich ins Wohnzimmer. Er war so aufgeregt, dass er nicht wusste, welchen Platz er mir anbieten sollte, denn er fürchtete, dass ich, wenn er mich beleidigte, seine Abwesenheit ein anderes Mal besser benutzen würde. Als ich fortging, begleitete er mich die Treppe hinunter, und als er mich lächeln sah (denn ich konnte nicht anders bei dem Gedanken, dass man mich solcher Dinge für fähig halte), ging er zum Concierge und fragte, wie lange ich dort gewesen sei. Der Concierge muss ihn beruhigt haben, denn seit jener Zeit weiss Pixis nicht, wie er allen seinen Bekannten mein Talent genug anpreisen soll. Was denkst Du von diesem Allen? Ich ein gefährlicher *séducteur!*

Die Briefe, welche Chopin von Paris aus an seine Eltern gerichtet hat, gingen nach dem Tode seiner Mutter in den Besitz seiner Schwester über, welche sie bis zum 19. September 1863 bewahrte. An diesem Tage wurde das Haus in Warschau, welches sie bewohnte — nachdem aus dem oberen Stockwerk ein Schuss abgefeuert und mehrere Bomben geworfen waren.

während General Berg und sein Gefolge vorbeipassirten — von den russischen Soldaten verwüstet, welche Alles, was ihnen in die Hände fiel, verbrannten oder auf andere Weise vernichteten, darunter auch Chopin's Briefe, sein Portrait von Ary Scheffer, das Buchholtz'sche Clavier, auf welchem er seine ersten Uebungen gemacht, und andere Reliquien. Wir haben inzwischen Chopin's uns erhaltene Correspondenz mit seinen intimsten polnischen Freunden, Matuszyński und Woyciechowski, so gut wie erschöpft, es wären nur noch zwei unwichtige Briefe aus dem Jahre 1849 an den Letzteren zu erwähnen. Dass die vertrauliche Correspondenz in dieser Periode seines Lebens abbricht (der letzte Brief ist vom 25. December 1831), kommt uns besonders ungelegen; eine Folge von Briefen, wie er sie von Wien aus geschrieben, würde uns das Material zu einer völlig zuverlässigen Schilderung seines Ansässigwerden in Paris geliefert haben, über welches jetzt ein mythischer Schleier gebreitet ist. Karasowski, der die verlorenen Briefe gesehen hat, sagt, sie seien melancholisch gefärbt gewesen.

Ausser dem Gedanken an sein unglückliches Vaterland, ein Gedanke, der durch die polnischen Flüchtlinge, von denen Paris wimmelte, beständig wach erhalten wurde, hatte Chopin noch einen andern prosaischeren aber nicht weniger triftigen Grund zur Unruhe und zum Trübsinn: seine Finanzen waren nichts weniger als glänzend. Sparsamkeit vermag eine magere Börse nicht zu füllen, und ebenso wenig ein schlecht besuchtes Concert; Chopin aber konnte es nicht ertragen, seinen Eltern zur Last zu sein, die, wenn auch in guten Verhältnissen, doch nicht reich waren, und deren Einkommen sich durch verschiedene Wirkungen der Insurrection, wie die Schliessung von Schulen, allgemeine Geldknappheit und Aehnliches, beträchtlich vermindert haben muss. Auch war das Paris von 1831 mit seinen politischen Präoccupationen keineswegs ein Eldorado für Musiker. Ueber diese schrieb Mendelssohn zu jener Zeit, dass sie sich nicht, wie andere Leute, um die Politik zankten, aber über sie jammerten. „Einer hat seine Stelle verloren, ein Anderer seinen Titel, ein Dritter sein Geld, und sie sagen, dies Alles komme vom ‚juste milieu'." Da Chopin keine Aussicht auf Erfolg in Paris zu haben glaubte, so dachte er daran, wie andere seiner Landsleute, nach Amerika zu gehen; seine Eltern indessen

waren dagegen und riethen ihm, entweder zu bleiben wo er sei und bessere Zeiten abzuwarten, oder nach Warschau zurückzukehren. Obwohl er Belästigungen seitens der russischen Regierung zu fürchten hatte, weil er seinen Pass vor Ablauf der Gültigkeitsdauer nicht hatte erneuern lassen, so entschied er sich doch für das Letztere. Allein das Schicksal hatte es anders beschlossen.[1])

Eines Tages, oder nach Anderen am Tage seiner Abreise, begegnete Chopin auf der Strasse dem Fürsten Valentin Radziwill und theilte ihm im Verlaufe des von Letzterem begonnenen Gespräches mit, dass er Paris zu verlassen beabsichtige. Der Fürst, ohne Zweifel besorgt, eine solche Verantwortung zu übernehmen, redete ihm nicht ab, lud ihn jedoch ein, ihn abends zu Rothschild zu begleiten. Chopin, der selbstverständlich von der Herrin des Hauses aufgefordert wurde, etwas zu spielen, entzückte durch seinen herrlichen Vortrag und ohne Zweifel auch durch seine weltmännischen Manieren die dort versammelte glänzende Gesellschaft so sehr, dass er nicht nur Lob und Complimente in Fülle erntete, sondern auch verschiedene Anerbietungen erhielt, Schüler zu übernehmen. Angenommen, dass diese Erzählung richtig ist, so dürfen wir wohl glauben, dass die besagte Soirée den Wendepunkt in Chopin's Laufbahn bezeichnete, wenn wir auch nicht daraus folgern, dass sie „wie durch einen Zauberschlag" seine Stellung verändert habe. Ich sagte „angenommen, dass es sich so verhält", denn, obwohl berichtet wird, dass Chopin gern von diesem Erlebnisse sprach, so scheinen doch seine besten Freunde nichts davon gewusst zu haben. Liszt erwähnt es nicht, Hiller und Franchomme sagten mir, sie hätten nie davon gehört, und trotz Karasowski's gegentheiliger Behauptung ist in Sowiński's *Musiciens polonais* nichts darüber zu finden. Gleichwohl mag die Erzählung einen Kern Wahrheit enthalten, der leicht herauszuschälen ist, wenn wir sie ihrer poetischen Umhüllungen und Uebertreibungen, wovon jedoch in meiner Lesart wenig vorhanden sind, entkleiden.

In wie weit aber auch diese und ähnliche Soiréen Chopin

[1]) Karasowski sagt, dass Liszt, Hiller und Sowiński ihm abgerathen haben, Paris zu verlassen. Liszt und Hiller sagten mir Beide, und Franchomme bestätigte es, dass sie nichts von Chopin's desfallsiger Absicht gewusst hätten. Auch Sowiński erwähnt darüber nichts in seinen „Musiciens polonais".

geholfen haben mögen, den Kreis seiner Bewunderer und Beschützer zu erweitern, ihn eine höhere Stufe der Leiter des Erfolges erklimmen zu lassen, so sollte doch seine Verschuldung gegen seine Landsleute, die ihm vom ersten Anfang an wohlwollten und ihn ermuthigten, um einer artigen Anekdote willen nicht mit Stillschweigen übergangen werden. Die grosse Mehrzahl der damals in Paris lebenden polnischen Flüchtlinge war selbstverständlich eher in der Lage, Hülfe zu beanspruchen, als zu gewähren; eine nicht unbeträchtliche Minderzahl aber bestand aus Personen von edler Geburt und grossem Reichthum, deren Schutz und Einfluss für einen um seine Existenz ringenden Künstler von unberechenbarem Vortheil sein konnten. Nach Liszt stand Chopin auf intimem Fusse mit den Bewohnern des Hôtel Lambert, wo der alte Fürst Adam Czartoryski mit Gattin und Tochter die nach dem letzten Kriege verstreuten Trümmer Polens (*les débris de la Pologne que la dernière guerre avait jetés au loin*) um sich versammelte. Von der Familie des Grafen Plater und anderen Landsleuten, mit denen Chopin freundschaftlich verkehrte, wird weiterhin die Rede sein. Seine Freunde waren nicht lau in ihren Bemühungen, ihm Schüler und gute Honorare zu verschaffen; sie sagten Jedem, der sich danach erkundigte, dass er keine Lection unter zwanzig Franken gebe, obwohl er selbst sich bereit erklärt hatte, vorläufig mit einem geringeren Preise zufrieden zu sein. So brauchte er nicht lange vergebens zu harren, und konnte sich schon nach Jahresfrist einer stattlichen Schülerzahl rühmen.

Der Leser muss mit einigem Erstaunen bemerkt haben, dass das „Ideal", von welchem der liebeskranke Künstler seinem Freunde Woyciechowski so ausführlich geschrieben hatte, in den späteren an diesen gerichteten Briefen unerwähnt bleibt. Was konnte die Ursache dieses auffallenden Schweigens sein? Hatte der leidenschaftlich Liebende diejenige vergessen, von der er einst gewünscht, dass nach seinem Tode seine Asche unter ihre Füsse gestreut werde? Nun, vielleicht wusste er 1831 bereits, was sich im nächsten Jahr ereignen werde. Die trübselige Thatsache muss ausgesprochen werden: Die inconstante Constantia Gładkowska heirathete im Jahre 1832 einen Warschauer Kaufmann Namens Joseph Grabowski; so wenigstens lautet die Nachricht in Sowiński's biographischem Wörterbuch *Les musi-*

ciens polonais et slaves.[1]) Da mir die näheren Umstände des Falles sowie die Beweggründe der Parteien unbekannt sind, und da der Biograph nicht dieselbe Freiheit hat wie der Romanschriftsteller, so werde ich weder über die Unbeständigkeit und Feilheit der Weiber moralisiren noch es versuchen, die Gefühle unseres unglücklichen, seines Ideals beraubten Helden zu beschreiben, sondern es dem Leser überlassen, seine eigenen Betrachtungen darüber anzustellen und die Nutzanwendung daraus zu ziehen.

Am 2. August 1832 schrieb Chopin an Hiller, welcher im Frühling desselben Jahres nach Deutschland gegangen war. Wie der junge Pole über seinen deutschen Kunstgenossen dachte, erhellt aus einigen seiner Bemerkungen in dem Briefe an Titus Woyciechowski vom 16. December 1831: „Das Concert des guten Hiller, ein Schüler Hummel's und ein junger Mann von bedeutendem Talent, hat vorgestern mit grossem Erfolge stattgefunden. Eine Symphonie seiner Composition wurde mit vielem Beifall aufgenommen. Er hat sich darin Beethoven zum Muster genommen, und seine Arbeit ist voll von Poesie und Erfindung." Darnach waren die Beiden noch intimer geworden und sahen sich beinahe jeden Tag, da Chopin, wie Osborne erzählt, sich stets in bester Stimmung befand, wenn Hiller bei ihm war. Der Ueberbringer des besagten Briefes war Herr Johns, dem die fünf Mazurken Opus 7 gewidmet sind, und welchen Chopin an Hiller empfahl als „einen hervorragenden Dilettanten aus New Orleans". Indem er diesen Herrn warm empfiehlt, entschuldigt er sich, den Empfang eines Briefes nicht angezeigt zu haben, welcher ihm das Vergnügen der Bekanntschaft mit Paul Mendelssohn verschafft hatte, und fährt dann fort:[2])

„Vos trios, mon cher, sont achevés depuis longtemps, — et en ma qualité de vorace j'ai englouti dans mon repertoire vos manuscripts — Votre concerto sera exécuté ce mois-ci au concours du conservatoire par les élèves d'Adam — Mlle Lyon le joue très-bien. — La tentation, opéra-balet de Halévy et Gide n'a tenté per-

[1]) Nach Mittheilungen des Grafen Wodziński heirathete sie einen Landedelmann und wurde später blind.

[2]) Die mangelhafte Orthographie der französisch geschriebenen Briefe Chopin's wird in der Folge immer beibehalten.

sonne de bon goût, car elle est tout aussi peu intéressante que peu est à l'unisson avec l'esprit du siècle votre diète germanique. — Maurice qui est revenu de Londres ou il s'était rendu pour la mise en scène de Robert (qui n'a pas fait fortune) nous a assuré que Moscheles et Field arriveront à Paris pour l'hiver — voici les nouvelles que j'ai a vous donner . . . Osborne est à Londres depuis 2 mois. — Pixis est à Boulogne. — Kalkbrenner est à Meudon. — Rossini à Bordeaux. — Tous ceux qui vous connaissent vous attendent à bras ouverts. Liszt doit vous dire deux mots en bas — — Adieu cher ami

tout à vous de coeur

Paris 2./8. 32. F. Chopin.

Sechzehntes Capitel.

1832—1834.

Erfolge in der Gesellschaft und als Lehrer. — Mitwirkung in verschiedenen Concerten. — Brief Chopin's und Liszt's an Hiller. — Freunde. — Sonderbarkeiten. — Brief an Franchomme. — Zurückhaltung. — Eigenthümlichkeiten des polnischen Charakters. — Field. — Berlioz. — Verhältniss zur Neu-Romantik. — Liszt's künstlerischer Einfluss auf Chopin. — Veröffentlichung von Compositionen. — Kritiken. — Chopin's Ruf verbreitet sich. — Reise mit Hiller nach Aachen. — Ein Tag in Düsseldorf mit Mendelssohn.

In der Saison 1832—1833 nahm Chopin seinen Platz als eine der anerkannten pianistischen Leuchten der französischen Hauptstadt ein und begann seine Thätigkeit als Lehrer der Aristokratie *par excellence*. „Seine vornehmen Manieren, seine feine Höflichkeit, seine ausgesuchte und etwas affectirte Eleganz in allen Dingen machten Chopin zum Musterlehrer des fashionablen Adels". So beschreibt ihn ein Zeitgenosse; nun aber möge er sich selbst beschreiben. Ein undatirter an seinen Freund Dominic Dziewanowski gerichteter Brief, welcher, nach einer Anspielung auf den Tod der Fürstin Vaudemont[1]) zu urtheilen, um die zweite Woche des Januar 1833 geschrieben sein muss, giebt mancherlei

[1]) Ein Nekrolog im *Moniteur* vom 6. Januar 1833 preist an derselben „la justesse de son esprit", beschreibt sie als „naïve et vraie comme une femme du peuple, généreuse comme une grande dame" und nennt sie die Erretterin des „M. de Vitrolles pendant les Cent-jours, et M. de Lavalette sous la Restauration".

interessante Nachricht bezüglich des Geschmackes und der Gewohnheiten des Schreibers, seines künstlerischen Erfolges und seiner Lebensweise. Nach einigen scherzenden Bemerkungen über sein langes Schweigen — wobei er die Erinnerungen an Szafarnia und die Innigkeit ihrer Freundschaft betont und es beklagt, dass er so sehr von allen Seiten in Anspruch genommen sei, dass man ihn in Stücke reisse, fährt er fort:

„Ich bewege mich in der vornehmsten Gesellschaft — unter Gesandten, Fürsten und Ministern; und ich weiss selbst nicht, wie ich da hineingerathen bin, denn ich habe mich in keiner Weise vorgedrängt. Aber mir ist dies für jetzt absolut nothwendig, denn von dorther kommt so zu sagen der gute Geschmack. Man ist alsbald künstlerisch höher angeschrieben, wenn man in einer Soirée des englischen oder des österreichischen Gesandten gehört worden ist. Man spielt schöner, wenn man von der Fürstin Vaudemont protegirt wird. ‚Protegirt' ist nicht das rechte Wort, denn die gute alte Dame ist vor einer Woche gestorben. Sie erinnerte mich in ihrer Erscheinung an die selige Kasztelanowa Połaniecka, empfing bei sich den ganzen Hof, war sehr wohlthätig und hat während der Schreckenstage der grossen Revolution viele Aristokraten bei sich aufgenommen. Sie war die Erste, welche nach den Julitagen am Hofe Louis Philippe's erschien, obschon sie zur Familie Montmorency (ältere Linie) gehörte, deren letzter Sprosse sie war. Sie hatte stets eine Anzahl schwarzer und weisser Schoosshunde, Kanarienvögel und Papageien um sich, und besass einen sehr komischen kleinen Affen, dem es sogar gestattet war, Gräfinnen und Fürstinnen zu . . . beissen.

Unter den Pariser Künstlern geniesse ich allgemeine Achtung und Freundschaft, obgleich ich erst ein Jahr hier bin. Ein Beweis dafür ist, dass Männer von grossem Rufe mir Compositionen widmen, selbst bevor ich noch ihnen diese Artigkeit erwiesen habe, z. B. Pixis seine neuesten Orchester-Variationen. Dieser schreibt sogar jetzt Variationen über ein Thema von mir. Kalkbrenner improvisirt oft über meine Mazurken. Schüler des Conservatoriums, ja, selbst Privatschüler von Moscheles, Herz und Kalkbrenner (mithin vorgeschrittene Künstler) nehmen noch Unterricht von mir und stellen mich mit Field auf gleiche Stufe. Wahrlich, wäre ich ein bischen thörichter als ich es bin, so könnte ich mir einbilden, ein schon fertiger Künstler zu sein. Ich fühle indessen täglich, wie viel ich noch zu lernen habe, und werde mir dessen noch mehr bewusst im Verkehr mit den ersten hiesigen Künstlern, und indem ich wahrnehme, was jedem, selbst von ihnen, noch fehlt. Aber ich schäme mich wirklich, dies zu schreiben, da ich mich wie ein Kind selbst gelobt habe. Ich möchte es ausstreichen, nur habe ich keine Zeit, einen andern Brief zu schreiben. Ueberdies wirst Du Dich meines Charakters erinnern, wie er früher gewesen; und

ich bin wahrlich ganz derselbe geblieben, nur mit dem einen Unterschied, dass ich jetzt einen Backenbart auf einer Seite habe — unglücklicherweise will er auf der andern nicht wachsen. Heute habe ich fünf Stunden zu geben; Du wirst glauben, dass ich in Kurzem ein vermögender Mann sein werde, aber die Droschken und weissen Handschuhe essen das Erworbene beinahe wieder auf, und ohne diese Dinge würden mir die Leute den *bon ton* absprechen.

Ich liebe die Carlisten, hasse die Philippisten und bin selbst Revolutionär; deshalb trage ich nichts nach dem Gelde, sondern nur nach der Freundschaft, um deren Erhaltung ich Dich ernstlich bitte."

Dieser Brief und noch mehr die weiterhin von mir mitgetheilten Briefe erweisen aufs Unzweideutigste die Grundlosigkeit der so oft wiederholten Angabe, Chopin's Verkehr sei während seiner ersten Pariser Jahre auf die polnischen Salons beschränkt gewesen. Die Wahrheit ist einfach diese, dass Chopin stets eine Vorliebe für seine Landsleute gehabt und sich bei ihnen mehr als anderswo zu Hause gefühlt hat.

Im Winter 1832—1833 ist Chopin mehrfach öffentlich aufgetreten. In einem von Hiller veranstalteten Concert (15. December 1832) spielte er mit Liszt und dem Concertgeber einen Satz eines Concerts für drei Claviere von Bach, welchen die drei Künstler „avec une intelligence de son caractère et une délicatesse parfaite" vortrugen. Bald darauf spielten Chopin und Liszt in den Zwischenacten einer Theatervorstellung zum Besten des Fräulein Smithson, der englischen Schauspielerin und bankerott gewordenen Directrice, der Flamme Berlioz', Heldin von dessen *Episode de la vie d'un artiste* und bald darauf seine Gattin. Am 3. April 1833 wirkte Chopin in einem Concert der Gebrüder Herz mit, wo er sich nebst diesen und Liszt an einem Quartett für acht Hände auf zwei Clavieren betheiligte. Marmontel erwähnt in seiner *Silhouette* des Pianisten und Kritikers Amédée de Méreaux, dass dieser Künstler zwei Mal mit Chopin ein Duo seiner Composition über den „Zweikampf" gespielt habe, aber er lässt ungewiss, ob öffentlich oder in Privatkreisen. Franchomme sagte mir, dass er sich eines Concerts zu erinnern glaube, welches Chopin 1833 in einem ihm befreundeten aristokratischen Hause, vielleicht bei der Frau Marschallin de Lannes, veranstaltet habe. Um Chopin's Virtuosen-Wirksamkeit zusammen zu fassen, möchte ich den Pariser Correspon-

denten der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ citiren, der im April 1833 berichtet: „Chopin und Osborne. wie die übrigen hinlänglich gerühmten Meister, ergötzen uns mannigfach.“ Kurz, Chopin wurde mehr und mehr ein Günstling, wenn nicht der die grossen Concertsäle füllenden Menge, so doch der aristokratischen Salons.

Der folgende Brief an Hiller, geschrieben von Chopin und Liszt, unterzeichnet von beiden und Franchomme, zeigt uns Chopin's intimste künstlerische Freunde vereint und giebt uns ein belebtes Bild ihres echt collegialischen Verkehrs, so wie der Gesellschaft, in der sie sich bewegten. Ich habe das von Liszt Geschriebene durch eckige Klammern bezeichnet, so dass der Leser sehen kann, wie die beiden Verfasser dieses Briefes manchmal in der Mitte eines Satzes, sogar eines Wortes, einer dem andern die Feder aus der Hand genommen hat. Ich bemerke auch noch, dass Hiller, der wieder in Deutschland war, kurz zuvor seinen Vater verloren hatte:

„[Voici la vingtième fois, au moins, que nous nous donnons rendez-vous, tantôt chez moi tantôt ici, dans l'intention de vous écrire, et toujours quelque visite ou quelqu'autre empêchement imprévu nous survient. Je ne sais si Chopin sera de force à vous faire des excuses, pour moi, il me semble que nous avons outrepassé la grossièreté et l'impertinence de telle façon, que les excuses ne sont plus ni permise ni possible.

Nous avons vivement partagé vos chagrins, et plus vivement désiré encore d'être auprès de vous afin de tempérer autant que possible l'amertume de votre coeur.]

Il a si bien dis que je n'ai rien à ajouter pour m'excuser particulièrement de ma négligence ou paresse, ou grippe ou distraction ou ou ou — — — vous savez que je m'explique mieux en personne et quand cette autômne je vous reconduirais tard chez votre mère par les boulevards je tâcherai d'obtenir votre pardon — Je vous écris sans savoir ce que ma plume barbouille parceque Liszt dans ce moment joue mes études et me transporte hors de mes idées honettes — Je voudrais lui voler la manière de rendre mes propres études. Quand à vos amis qui restent à Paris, j'ai souvent vu cet hiver et ce printemps la famille Leo et qui s'en suit. Il y a eu des soirées chez de certaines Ambassadrices — et il n'y avait pas une seule ou on n'aye parlé de quelcun qui reste à Frankfort. Madame Eichthal vous dit mille belles choses — Plater, toute la famille a été fort attristé de votre départ et m'a chargé de vous témoigner sa condoléance. [Madame d'Appony

m'en a beaucoup voulu à ne pas vous avoir conduit chez elle avant votre départ: elle espère que lorsque vous reviendrez vous voudrez bien encore vous rappelez de la promesse que vous m'avez faites. Je vous en dirai autant d'une certaine Dame qui n'est pas ambassadrice.

Connaissez-vous les merveilleuses Études de Chopin? — —] Elles sont admirables! — et encore leur durée ne sera que jusqu'au moment ou les votres vont paraître [= petite modestie d'Auteur!!!] Petite grossièreté de la part du regent — car pour mieux vous expliquer la chose, il corrige mes fautes d'orthographe [d'après la méthode de Monsieur Marlet.

Vous nous reviendrez au moi de] septembre n'est-ce pas? tâch[ez de nous prevenir du jour ou nous avons resolu de vous faire une sérénade (ou Charivari). La compagnie des artistes les plus distingués de la capitale = M. Franchomme (présent) Madame Petzold, et l'abbé Bardin, les coriphées de la rue d'Amboise (et mes avoisinantes), Maurice Schlesinger, oncles, tantes, neveux, nièces, beaux frères, belles soeurs et et =] en plan du troisième etc.

Les éditeurs
responsables
[F. Liszt.]
F. Chopin. ([Aug. Franchomme.])

A propos j'ai rencontré hier Heine qui m'a chargé de vous grüssen herzlich und herzlich. —

A propos encore grâce pour tous les vous — je te prie de me les pardonner. Si tu as un moment à perdre donne nous de tes nouvelles qui nous sont bien chères. Paris. Rue de la chaussée d'Antin No. 5. J'occupe à présent le logement de Franck — il est parti pour Londres et Berlin. Je me trouve parfaitement dans les chambres qui étaient si souvent notre point de réunion. Berlioz t'embrasse.

Quand au père Baillot il est en Suisse à Genève, et alors tu devine que je ne peux pas t'envoyer le concerto de Bach.

Le 20 Juin 1833."

Einige der in diesem Briefe erwähnten Namen bedürfen einer Erklärung. Wie ich von Hiller gehört habe, ging Chopin häufig zu den Gesandten Appony und von Kilmannsegge und noch häufiger zu seinen Landsleuten, den Plater's. Im Hause der Letzteren wurde viel gute Musik gemacht, denn die Gräfin, die *Pani Kasztelanowa* (Frau Kastellanin), welcher Liszt eine schwungvolle Lobrede gewidmet hat, „wusste genau, wie

sie alle Talente, welche damals einen Aufschwung und eine leuchtende Pleiade zu bilden verhiessen, zu bewillkommnen und zu ermuthigen hatte . . . . abwechselnd Fee, Amme, Pathe, Schutzengel, feinfühlige Wohlthäterin, alles Bedrohende vorauswissend, stets einen Ausweg errathend, war sie für Jeden von uns eine liebenswürdige Beschützerin, in gleichem Maasse geliebt und geachtet; sie erleuchtete, erwärmte und erhob seine [Chopin's] Phantasie und liess, als sie nicht mehr war, eine Lücke in seinem Leben". Sie war es, die eines Tages zu Chopin sagte „Si j'étais jeune et jolie, mon petit Chopin, je te prendrais pour mari, Hiller pour ami et Liszt pour amant"; und in ihrem Hause war es, wo der merkwürdige Wettstreit zwischen Chopin, Liszt und Hiller stattfand. Der Ungar und der Deutsche hatten der Behauptung des Polen widersprochen, dass nur der in Polen Geborene und Aufgewachsene die polnische Nationalmusik recht verstehe, und alle Drei kamen überein, den Versuch zu machen, abwechselnd die Mazurka „Noch ist Polen nicht verloren" zu spielen. Liszt begann, Hiller folgte, Chopin kam zuletzt und errang den Preis, da seine Nebenbuhler einräumten, dass sie nicht in dem Maasse, wie er, den Geist dieser Musik erfasst hätten. Eine andere Anekdote, die mir Hiller erzählte, zeigt, wie intim Chopin mit der Familie seines Landsmannes Plater war, und welch' seltsame Dinge er sich dort manchmal erlaubte. Eines Tages erschien er in dem Salon als Pierrot und, nachdem er fast eine Stunde umhergesprungen und getanzt, verschwand er wieder, ohne auch nur ein einziges Wort gesprochen zu haben.

Beim Abbé Bardin, einem leidenschaftlichen Liebhaber der Musik, versammelten sich wöchentlich am Nachmittag die angesehensten Künstler, unter ihnen auch Mendelssohn während seines Pariser Aufenthaltes 1832—1833. In einer der vielen nekrologischen Notizen über Chopin, welche in französischen und anderen Blättern erschienen sind, sich aber keineswegs durch Zuverlässigkeit auszeichnen, habe ich die Bemerkung gefunden, dass der Abbé Bardin und die Gebrüder Tilmant die ersten gewesen seien, welche Chopin's Genie erkannt haben. (Die betreffende Notiz steht in der „Chronique musicale" vom 3. November 1849.)

In Franck, dessen Wohnung Chopin bezogen hatte, wird

der Leser den „geistreichen, musikalischen Dr. Hermann Franck“ erkannt haben, der Freund vieler musikalischer und anderer Berühmtheiten, derselbe, mit welchem Mendelssohn während seines Pariser Aufenthalts Schach zu spielen pflegte. Von Hiller hörte ich, dass Franck sehr musikalisch gewesen sei und dass er bedeutende naturwissenschaftliche Kenntnisse besessen, dass er jedoch bei seinen guten Verhältnissen eine eigentliche Berufsthätigkeit verschmäht habe. In den vierziger Jahren hat er während eines Jahres Brockhaus' „Deutsche allgemeine Zeitung“ redigirt.

In dem folgenden an Franchomme gerichteten Briefe Chopin's — nach Franchomme aus dem Herbst 1833 — begegnen wir einigen neuen Namen. Dr. Hoffmann war ein guter Freund des Componisten und rauchte häufig bei ihm seine Cigarre. Ich halte ihn für den bekannten Literaten Charles Alexander Hoffmann,[1]) den Gatten der Clementina Tańska, welche 1832 aus Polen nach Paris geflohen war und hier bis 1848 gewohnt hat. Maurice ist der Verleger Schlesinger. Von Smitkowski weiss ich nur, dass er einer von Chopin's polnischen Freunden war, deren Verzeichniss übrigens ziemlich lang ist und u. a. den Fürsten Casimir Lubomirski, Grzymała, Fontana und Orda umfasst.[2]) Es war gut für Chopin, dass er so reichlich

[1]) Dies die gewöhnliche Schreibweise im Deutschen, Französischen und Englischen. Die correcte polnische Schreibweise ist Hofman. Auch Hoffman und Hofmann kommen zuweilen vor.

[2]) Von Grzymała und Fontana wird später noch die Rede sein. Fürst Casimir Lubomirski war ein leidenschaftlicher Musikfreund und hat verschiedene Compositionen veröffentlicht. Liszt schreibt, dass Orda „welcher eine Zukunft zu versprechen schien“ im Alter von zwanzig Jahren in Algier gefallen sei. Karasowski giebt dieselbe Nachricht, ohne jedoch das Alter zu erwähnen. Meine Forschungen nach Orda bei französischen Musikern und Polen waren erfolglos. Obwohl die Daten mit denen Liszt's und Karasowski's nicht passen, ist man versucht, den Freund Chopin's mit dem in Sowinski's „Musiciens polonais et slaves“ erwähnten Napoleon Orda zu identificiren „ein Clavierspieler und Componist, der sich seit den Ereignissen von 1831 bekannt gemacht hat. Man verdankt ihm die Herausgabe eines den Componisten seiner Nation gewidmeten polnischen Album, veröffentlicht in Paris 1838. Orda ist der Autor verschiedener elegant geschriebener Claviercompositionen“. In der Vorrede einer bei Boosy & Co. erschienenen Ausgabe von Chopin's Mazurken und Walzern erwähnt J. W. Davison einen M. Orda (das „M“ soll vermuthlich *Monsieur* bedeuten) und Charles Filtsch als Schüler Chopin's.

mit Freunden versehen war, denn wie mir Hiller sagte, konnte er nicht ohne Gesellschaft sein. Der Brief an Franchomme lautet:

„Commencé le samedi 14, et fini mercredi le 18 d. m. c.

Cher ami,

Il serait inutile de m'excuser sur mon silence — Si mes pensées pouvaient se mettre elles mêmes sans papier à la poste! — après cela tu me connais trop pour ne pas savoir que malheureusement je ne fais jamais ce qui je dois faire. — Je suis arrivé très commodement (excepté une petite episode desagréable causée par un monsieur excessivement odorifère qui allait jusqu'à Chartres — il m'a surprit la nuit) — j'ai trouvais plus d'occupations à Paris que je n'ai laissé ce qui me privera sans doute de venir te chercher au Côteau! — Côteau! oh Côteau! — Dis mon enfant à toute la maison de Côteau, que je n'oublierai jamais mon séjour en Touraine — que tant de bonté laisse une reconnaissance éternelle — on me trouve engressé, et bonne mine — et je me porte à ravir grâce aux voisines de diné qui m'ont prété des soins vraiment maternelles. Quand j'y pense tout cela me paraît un songe si agréable que je voudrais dormir encore. Et les paysannes de Pormic! et la farine! ou plutôt ton né en forme gracieuse que tu a été obligé de plongé dans. —

Une visite très interessante m'a interrompu mon lettre commencé il y a 3 jours, qui n'a pu être achevée qu'aujourdhui.

Hiller t'embrasse. Maurice et tout le monde. J'ai rendu ton billet à son père que je n'ai pas trouvé à la maison.

Paer, que j'ai vu il y a quelques jours m'a parlé de ton retour — Arrive nous gras et bien portant comme moi — Encore mille choses à l'estimable famille Forest. J'ai n'ai ni paroles ni possibilités d'exprimer tout ce que je sens pour eux. — Excuse-moi — Donne moi une poignée de mains — je te tape sur l'épaule — je te serre — je t'embrasse.

Mon ami — a revoir

Hoffmann le gros Hoffmann et le svelte Smitkowski t'embrasse aussi. —

Dieser Brief ergänzt das im Vorherigen entstandene Portrait Chopin's um einige weitere Züge; die einschmeichelnde Zärtlichkeit und herzgewinnende Schalkhaftigkeit sind bisher nicht so deutlich hervorgetreten. Es war damals und blieb bis ans Ende seines Lebens in diesem Manne etwas Weibliches und Knabenhaftes. Das sentimentale Element fehlt fast ganz in Chopin's Briefen an seine nicht-polnischen Freunde; selbst gegen Franchomme, den intimsten derselben, zeigt er sich zu-

rückhaltender als nicht nur gegen seine Jugendfreunde Titus Woyciechowski und Johann Matuszyński, sondern auch gegen andere seiner Landsleute, deren Bekanntschaft er in reiferen Jahren gemacht, wie z. B. Grzymała. Bereit, Alles zu geben, sagt Liszt, gab Chopin dennoch nicht sich selbst; „seine intimsten Freunde drangen nicht in das innerste Heiligthum, wo, von seinem übrigen Leben unberührt, die geheime Quelle seiner Seele sprudelte: ein Innerstes, so sorgfältig verborgen, dass man seine Existenz kaum ahnte", in der That war Chopin so wenig zu fassen, wie, um einen Ausdruck L. Enault's anzuwenden, der schuppige Rücken der Sirene. Erst indem wir seine Briefe an die wenigen Vertrauten lesen, denen er sich ganz gab, wie er war, erst dann wissen wir, wie wenig von seinem Selbst er dem Gros seiner Freunde gab, die er mit Zärtlichkeit und Scherz abfindet und die schwerlich ahnten, was unter der ruhigen Oberfläche gährte. Diese Art der Zurückhaltung ist ein Zug des slavischen Charakters, welcher in Chopin's Persönlichkeit stark entwickelt war. „Die Slaven" bemerkt Enault treffend „verleihen sich, sie geben sich nicht hin; und Chopin, gleichsam in dem Wunsche, seine Landsleute möchten ihm den französischen Ursprung seiner Familie verzeihen, zeigte sich noch polnischer als Polen."

Liszt macht einige interessante Bemerkungen über diesen Punkt, welche ebensoviel Licht auf den Charakter der Rasse, als auf den unseres Helden werfen: „Bei den Slaven bedingen die Offenheit und Unbefangenheit, die Vertraulichkeit und die fesselnde *desinvoltura* der Manieren keineswegs das Vertrauen und die Hingebung. Ihre Gefühle offenbaren und verbergen sich wie die Ringe einer zusammengewickelten Schlange; nur bei sehr scharfer Beobachtung entdeckt man die Verbindung der Ringe. Es wäre naiv, ihre complimentenreiche Höflichkeit, ihre äussere Bescheidenheit für baare Münze zu nehmen. Diese Höflichkeitsformen und diese Bescheidenheit sind Manieren, welche ihre einstigen Beziehungen zum Orient verrathen. Ohne im Geringsten von der muselmännischen Schweigsamkeit angesteckt zu sein, haben doch die Slaven von ihr eine misstrauische Zurückhaltung gelernt, in allem, was die intimen Fibern des Herzens berührt. Man kann beinahe sicher sein, dass sie, wenn sie von sich selbst sprechen, dem Andern gegenüber jene Vor-

sicht beobachten, welche ihnen ein Uebergewicht des Verstandes oder des Gefühls sichert, dass sie irgend einen Umstand oder geheimen Beweggrund verschweigen, welche geeignet wären, sie in der Achtung des Andern zu erhöhen oder zu erniedrigen; sie finden das grösste Vergnügen daran, sich hinter einem listig-fragenden, unmerklich spöttischen Lächeln zu verstecken. Da sie jederzeit Lust an Mystificationen haben, von den witzigsten und drolligsten bis zu den bittersten und schauerlichsten, so könnte man sagen, dass sie in dieser spottenden Täuschung eine Form für die Missachtung der eigenen Ueberlegenheit sehen, von der sie sich überzeugt halten, die sie aber mit der Vorsicht und List der Unterdrückten verschleiern."

Kehren wir jedoch zu musikalischen Dingen zurück. In seinem Brief an Hiller vom 2. August 1832 erwähnt Chopin die Ankunft Field's und Moscheles', der er ohne Zweifel mit Spannung entgegensah. Sie waren die einzigen bedeutenden Pianisten, die er noch nicht gehört hatte. Moscheles scheint indessen in diesem Winter nicht nach Paris gekommen zu sein; jedenfalls datirt seine persönliche Bekanntschaft mit Chopin erst vom Jahre 1839. Ein besonderes Interesse empfand Chopin natürlicherweise für Field, nachdem sein Spiel die Leute so oft an diesen erinnert hatte, und er wieder und wieder für seinen Schüler gehalten war. Ueberdies schätzte er ihn sehr hoch als Componisten. Mikuli berichtet, dass Field's As-dur-Concert und Nocturnen sich unter den Compositionen befunden haben, die Chopin mit Vorliebe spielte. Kalkbrenner soll (nach der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" vom 3. April 1833) Field's Leistungen als völlig neu und unglaublich bezeichnet haben; und Fétis, der mit dem höchsten Lobe von ihnen spricht,[1]) berichtet, dass das Publicum bei seinem Vortrag eines seiner Con-

[1]) In der *Revue musicale* vom 29. December 1832. Die Kritik ist werth, hier reproducirt zu werden: „Quiconque n'a pas entendu ce grand pianiste, ne peut se faire d'idée du mécanisme admirable de ses doigts, mécanisme tel que les plus grandes difficultés semblent être des choses fort simples, et que sa main n'a point l'air de se mouvoir. Il n'est d'ailleurs pas moins étonnant dans l'art d'attaquer la note et de varier à l'infini les diverses nuances de force, de douceur et d'accent. Un enthousiasme impossible à décrire, un véritable délire s'est manifesté dans le public à l'audition de ce concerto plein de charme, rendu avec une perfection de fini, de précision, de netteté et d'expression qu'il serait impossible de surpasser et que bien peu de pianistes pourraient égaler." Ein

certe in einen unbeschreiblichen Enthusiasmus, in ein förmliches Delirium gerathen sei. Freilich sind nicht alle Nachrichten ebenso günstig; die in Büchern und Zeitungen zu findenden widersprechenden Kritiken machen den Eindruck, dass Field die durch seine Berühmtheit erregten Erwartungen nicht erfüllt habe, und die Thatsache, dass sein zweites Concert schlechter besucht war als sein erstes, kann diesen Eindruck nur verstärken. Field war vermuthlich nicht mehr, was er gewesen war, auch war der herrschende Clavierstil und der musikalische Geschmack sicher nicht mehr der frühere. „Sein elegantes Spiel und seine Art auf dem Clavier zu singen erregten die Bewunderung für sein Talent" schrieb Fétis in einer späteren Zeit (in seiner *Biographie universelle des Musiciens*), „obwohl sein Vortrag nicht die Kraft der Pianisten der modernen Schule hatte". Es hat freilich nichts Ueberraschendes, dass das grosse Publicum und das jüngere Künstlergeschlecht, namentlich die Romantiker, den „klaren, durchsichtigen Fluss" die „beinahe schläfrige Ruhe" des Field'schen Spiels, „die sanfte Rührung, anmuthige Aufrichtigkeit und reizende Treuherzigkeit seiner melodischen Träumereien" — wie Liszt in seiner Vorrede zu Field's Nocturnen den Stil desselben charakterisirt — ohne sonderlichen Enthusiasmus aufnahmen.

Moscheles, mit welchem Field in London kurz nach dessen Rückkehr von Paris zu Mittag speiste, entwirft in seinem Tagebuch ein keineswegs günstiges Bild von ihm. Von dem Menschen sagt er, er sei „gutmüthig aber nicht gebildet, vielmehr possirlich" und „nichts könne in grellerem Contrast stehen, als ein Field'sches Notturno und die Field'schen Manieren, die oft cynisch sind" — und von dem Künstler: „Sein Legato entzückt mich . . . Ich bewunderte wieder seine Zartheit und Eleganz, sowie seinen vortrefflichen Anschlag; doch fehlt es ihm an Geist und Accent, sowie an Schatten und Licht, und man vermisst das innige Gefühl". Marmontel hatte nicht ganz Unrecht, wenn er Field, bevor er ihn gehört hatte, als den Vorläufer Chopin's betrachtete, als einen Chopin ohne dessen Leidenschaft,

---

Manuscript-Concert, welches Field in seinem zweiten Concert (3. Februar 1833) zu Gehör brachte, nennt Fétis „diffus, peu riche en motifs heureux, peu digne, en un mot, de la renommée de son auteur", aber, fügt er hinzu „la déliciense exécution de M. Field nous a très-heureusement servi de compensation."

düstere Träumereien, Herzenskämpfe und Krankhaftigkeit. Die Meinung, welche die beiden Meister von einander hatten, sowie der Grad ihrer gegenseitigen Sympathie und Antipathie ist leicht zu errathen. Wir sind indessen garnicht einmal auf das Rathen angewiesen: wer sich überhaupt mit Chopin beschäftigt hat, wird wissen, dass Field ihn „un talent de chambre de malade" genannt hat, wobei wir übrigens an ein Wort Auber's erinnert werden, welcher meinte, Chopin sei sein Lebenlang sterbend (*il se meurt toute sa vie*). Es ist schade, dass wir nicht, als Pendant zu Field's Urtheil über Chopin, ein Urtheil Chopin's über Field besitzen. Aber was für Eindrücke Chopin auch immer von dem Künstler empfangen haben mag, der Mensch muss ihn jedenfalls abgestossen haben. Allerdings war Field's Naturanlage der seines jüngeren Collegen verwandt, nur war sie durch ein ausschweifendes Leben entartet. Spohr sah Field in den Jahren 1802—1803, und beschreibt ihn als blassen, hoch aufgeschossenen Jüngling, dessen schwärmerisch-melancholisches Spiel seine Unbeholfenheit und seine schlechtsitzenden Kleider vergessen machte. Jemand der Field zur Zeit seiner ersten Erfolge gekannt hat, schildert ihn als einen jungen Mann mit blondem Haar, blauen Augen, feinem Teint und angenehmen, die momentanen Stimmungen widerspiegelnden Gesichtszügen — von kindlicher Unschuld, bescheidenen Manieren, liebenswürdiger Schalkhaftigkeit und künstlerischer Schwärmerei.

Marmontel, der 1832 Field's Bekanntschaft machte, stellt ihn als einen abgelebten, gewöhnlich aussehenden Fünfziger dar, dessen Aeusseres mit seinen künstlerischen Leistungen peinlich contrastirte, und dessen körperliche Schwerfälligkeit neben der zarten, träumerischen Anmuth seiner musikalischen Gedanken und deren Verkörperung an ein Wort Rossini's über eine berühmte Sängerin erinnerte: „Elle a l'air d'un éléphant qui aurait avalé un rossignol". Man kann sich unschwer die Ueberraschung und Enttäuschung der vier Schüler Zimmermann's — Marmontel, Prudent, A. Petit und Chollet — vorstellen, als sie, mit einem Empfehlungsbrief an Field versehen, den Meister kurz nach seiner Ankunft in Paris besuchten und den grossen Pianisten in einem Zimmer fanden „von Tabaksrauch gefüllt, in einem Lehnstuhl sitzend, eine enorme Pfeife im Munde, von grossen und kleinen Flaschen aller Art umgeben (*entouré de chopes et bou-*

teilles de toutes provenances). Sein ziemlich grosser Kopf, die hoch-rothen Wangen, die plumpen Gesichtszüge gaben seiner Physiognomie etwas Falstaff-artiges". Trotz seiner Angetrunkenheit empfing er die jungen Leute freundlich und spielte ihnen zwei Etüden von Cramer und Clementi vor „mit seltener Vollendung, wunderbarem Schliff, erstaunlicher Gewandtheit und höchster Feinheit des Anschlags". Von Field's Bequemlichkeit und Nonchalance erzählt man sich gar mancherlei; so z. B., dass er häufig während seiner Unterrichtsstunden eingeschlafen ist, und bei einer solchen Gelegenheit gefragt wurde, ob er glaube, dass man ihm zwanzig Rubel zahle für die Erlaubniss, ihn in den Schlaf spielen zu dürfen; dass er, wenn ihm sein Spazierstock aus der Hand gefallen war, wartete, bis Jemand kam und ihn aufhob; dass er, weil seine Gesellschafts-Stiefeln ihm zu eng waren, in Pantoffeln in einen der ersten Salons von Paris ging und sich so von der Herrin des Hauses, der Herzogin Decazes' zum Clavier geleiten liess — doch wir haben lange genug bei dem Künstler verweilt, dessen Name so häufig und mit Recht neben den Chopin's genannt wird.

Vom ruhigen Field zum vulkanischen Berlioz ist ein enormer Abstand, den wir aber ohne Zögern und ohne Schwierigkeit überspringen werden. Denn ist nicht der Sprung die natürliche Bewegungsart des Geistes, der ruhige Gang dagegen eine künstlich erworbene und seltene Fähigkeit? Schritt vor Schritt weitergehend bewegen wir uns nur mit grösserer oder geringerer Unbeholfenheit, während wir vermittelst einer noch so lockeren Ideenverbindung mit der grössten Leichtigkeit von einem Punkt der Unendlichkeit zu einem andern hinüberspringen. Berlioz kehrte Ende 1832 nach Paris zurück und gab am 9. December desselben Jahres ein Concert, in welchem er u. a. seine *Episode de la vie d'un artiste* zur Aufführung brachte (Theil I. *Symphonie fantastique*, zum zweiten Mal; Theil II. *Lélio, ou le retour à la vie*, zum ersten Mal) deren Gegenstand seine Liebesgeschichte mit der englischen Schauspielerin Smithson bildet. Chopin ist mit Berlioz wahrscheinlich durch Liszt bekannt geworden, der mit dem grossen französischen Symphoniker schon vor dessen Abreise nach Italien Freundschaft geschlossen hatte. Die Charaktere Chopin's und Berlioz' waren zu verschieden, um eine tiefere Sympathie zwischen ihnen entstehen zu lassen, und

so waren ihre Beziehungen schwerlich andere, als die einer freundschaftlichen Collegialität. Liszt erzählt, dass der beständige Verkehr mit Berlioz, Hiller und andern redegewandten Celebritäten Chopin's natürliche Anlage zu schneidigen Bemerkungen, ironischen Antworten und doppelsinnigen Redensarten entwickelt habe. Wie mir scheint, hat Berlioz für Chopin mehr Zuneigung empfunden, als dieser für ihn.

Aber mehr als das persönliche muss uns Chopin's künstlerisches Verhältniss zu Berlioz und der romantischen Richtung interessiren. Hat Liszt dasselbe richtig dargestellt? Im Allgemeinen dürfen wir annehmen, dass die Nocturnen Field's,[1]) die Sonaten Dussek's sowie die „geräuschvolle Virtuosität und decorativen Gefühlsäusserungen" Kalkbrenner's für Chopin entweder ungenügend oder antipathisch waren, und es ist klar, dass er zu denen gehörte, die am Beharrlichsten strebten, sich von den Fesseln des conventionellen Stils zu befreien und den Charlatanismus zu bekämpfen, welcher an Stelle der alten Missbräuche nur neue zu setzen weiss. Andererseits kann nicht behauptet werden, dass er sich ohne Rückhalt denen anschloss, welche, während das Feuer jugendlichen Talents mehr und mehr das alte wurmstichige Gerüst verzehrte, der Richtung folgten, deren begabtester, tapferster und kühnster Vertreter Berlioz war; noch, dass er im ganzen Verlaufe des Feldzuges der Romantik unbeirrt seinen Neigungen und Abneigungen treu geblieben ist. Chopin war von seinem Genius belehrt, dass das Verfahren irgend eines Autors, oder irgend einer Gruppe von Autoren, mochten sie noch so ausgezeichnet sein, ihren Nachfolgern niemals als unumstössliche Regel gelten könne; während aber seine individuellen Bedürfnisse ihn veranlassten, Gebrauch und Gewohnheit aus der Acht zu lassen, führte ihn sein individueller Geschmack zu einem äusserst exclusiven Standpunkt. Er nahm die Grundsätze der romantischen Schule an, missbilligte jedoch fasst alle die Kunstwerke, in welchen dieselben verkörpert waren; oder vielmehr er schloss sich ihrer negativen Lehre an, indem er, wie sie, die Fesseln todter Formeln zerbrach; gleichzeitig aber verwarf er das Positive ihrer Lehre und wandelte

[1]) Hierbei ist übrigens an die, diesen Punkt betreffende Bemerkung Mikuli's zu erinnern.

abseits von ihnen. Wie Liszt meint, hat Chopin's Abneigung gegen die Romantik nicht ihren Verrücktheiten und Excessen allein gegolten; er zeigt uns das seltsame Schauspiel eines durch und durch romantischen, ausgesprochen un-classischen Componisten, der weder mit Berlioz und Liszt, noch mit Schumann und anderen Führern der Romantik sympathisirte, und für welchen Mozart, dieser reinste Typus der Classicität, der Gegenstand beharrlicher und glühender Liebe und Bewunderung war. Freilich gewährt die Romantik, welche Jean Paul als „das Schöne ohne Begrenzung, oder das schöne Unendliche" definirt, einen weiteren Spielraum für abweichende Meinungen und grössere Freiheit zur Entfaltung individueller und nationaler Unterschiede, als die Classicität.

Chopin's Stellung zu Berlioz kann mit der V. Hugo's zu Alfred de Musset verglichen werden, die beide ausgeprägte Romantiker waren und doch einander so ungleich, wie zwei Schriftsteller nur sein können. Chopin wurde zeitweilig durch Liszt's und Hiller's Enthusiasmus für Berlioz mit hingerissen, aber er zog sich bald aus ihren Reihen zurück, wie Musset vom *Cénacle*. Franchomme glaubte sich zu erinnern, dass dies 1833 gewesen sei, hat aber diesen Stellungswechsel wohl zu früh datirt. Jedenfalls hat Chopin gegen ihn ausgesprochen, dass er Besseres von Berlioz erwartet habe, und dass dessen Musik es rechtfertige, wenn man vollständig mit ihm breche. Einige Jahre später nahm Chopin während einer Unterhaltung mit seinem Schüler Gutmann über Berlioz eine Feder, bog die Spitze um und liess sie wieder zurückspringen, wobei er sagte: „Dies ist die Art wie Berlioz componirt — er spritzt die Tinte auf Notenpapier, und das Ergebniss ist, wie es der Zufall mit sich bringt." Chopin liebte Victor Hugo nicht, weil ihm seine Werke zu roh und zu heftig waren; dies aber mag auch seine Meinung über Berlioz' Arbeiten gewesen sein. Gewiss verschmähte er Voltaire's Maxime „Le goût n'est autre chose pour la poésie, que ce qu'il est pour les ajustements des femmes" und stimmte mit V. Hugo's entgegengesetzter Behauptung überein „Le goût c'est la raison du génie"; aber seine zarte, Schönheitsbedürftige Natur konnte nur angeekelt werden durch das, was man die Rehabilitirung des Hässlichen genannt hat, durch Schöpfungen wie *Le Roi s'amuse* und *Lucrèce Borgia*, deren Wesen, nach

des Verfassers eigener Erklärung, dieses ist: „Man nehme die scheusslichste, abstossendste und vollständigste physische Missbildung, setze sie an die hervorragendste Stelle, in das niedrigste und verachtetste Stockwerk des socialen Gebäudes; man beleuchte dies elende Geschöpf von allen Seiten durch das erschreckende Licht der Contraste; dann gebe man ihm eine Seele, und lege in diese Seele das reinste Gefühl, welches dem Manne beschieden ist, das Vatergefühl. Was wird das Ergebniss sein? Dies erhabene Gefühl, durch gewisse äussere Bedingungen noch verstärkt, wird das entartete Geschöpf unter unsern Augen verwandeln, das Unbedeutende wird gross, das Missgestaltete schön werden. — Man nehme andererseits die scheusslichste, abstossendste und vollständigste moralische Missbildung, gebe ihr den Platz, wo sie am meisten auffällt, nämlich in dem Herzen eines Weibes, mit allen den Bedingungen körperlicher Schönheit und königlicher Grösse, welche dem Verbrechen Relief geben; endlich mische man dieser moralischen Missbildung ein reines Gefühl bei, das reinste, im Herzen des Weibes wohnende Gefühl: das Muttergefühl; man lasse die Mutter in dem Ungeheuer erkennen, und dasselbe wird Theilnahme erregen, zu Thränen rühren; es wird statt der Furcht Mitleid erwecken, und diese missgestaltete Seele wird beinahe schön erscheinen. So sehen wir in *Le Roi s'amuse* das Vatergefühl die physische, in *Lucrèce Borgia* das Muttergefühl die moralische Missgeburt verklären."

In der That hat sich Chopin wenig oder nichts von den um ihn her gährenden Ideen assimilirt. Sein Ehrgeiz war, wie er seinem Freunde Hiller vertraut hat, seinen Landsleuten als Musiker das zu werden, was Uhland als Dichter den Deutschen geworden ist. Nichtsdestoweniger übte die geistige Beweglichkeit der französischen Hauptstadt und ihre Bestrebungen einen beträchtlichen Einfluss auf Chopin aus. Sie kräftigten den Geist der Unabhängigkeit in ihm und waren ihm wirksame Helfer, seine Individualität in ihrer ganzen Breite und Tiefe zu entfalten. Die Vertiefung des Denkens und Empfindens sowie die vermehrte Fülle und Gedrungenheit seines Clavierstils in seinen Pariser Compositionen wird dem aufmerksamen Beobachter nicht entgehen. Derjenige Künstler, welcher bei diesen Impulsen die bedeutendste Rolle gespielt hat, ist wahrscheinlich Liszt gewesen, dessen feurige Leidenschaft, unbezähmbare Energie, hochfliegen-

der Enthusiasmus, Universalität und Assimilirungsfähigkeit ihn zum polarischen Gegenpart Chopin's stempeln. Allein, obwohl der Letztere durch Liszt's Art Clavier zu spielen, sowie durch seinen Clavier-Compositionsstil zweifellos angeregt worden ist, so ist es doch nicht so sicher, dass, wie wir in der Liszt-Biographie von L. Ramann lesen, dieses Meisters Einfluss in vielen Stellen der Chopin'schen Musik hervortritt, welche sich durch Feuer und Leidenschaft auszeichnen, und mehr einem stark schwellenden Strom als einem sanft dahinfliessenden Bächlein gleichen. Als Beispiele werden gegeben: Nr. 9 und 12 der *Douze Etudes*, Opus 10; Nr. 11 und 12 der *Douze Etudes*, Opus 25; Nr. 24 der *Vingt-quatre Préludes*, Opus 28; *Premier Scherzo*, Opus 20; As-dur-Polonaise, Opus 53 und den Schluss des As-dur-Nocturne, Opus 32.

Alle diese Compositionen, heisst es, verrathen Liszt's Stil und Gefühlsweise. Nun befinden sich aber unter den Werken, welche Chopin geschrieben hatte, bevor er nach Paris gekommen und mit Liszt bekannt geworden war, nicht nur eine Sonate, ein Trio, zwei Concerte, Variationen, Polonaisen, Mazurkas, mehrere Nocturnen etc., sondern auch — und dies ist für den fraglichen Punkt von Wichtigkeit — die meisten, wenn nicht alle Etüden Opus 10[1]) sowie einige des Opus 25, und diese Werke beweisen die Unhaltbarkeit jener Behauptung aufs Entschiedenste. Die zwölfte Etüde des Opus 10 (im September 1831 geschrieben) entkräftet Alles, was dort von Feuer, Leidenschaft und schwellenden Strömen gesagt ist.

Es giebt in der That keinen triftigen Grund, die oben erwähnten Werke als Ergebniss eines fremden Einflusses anzusehen.[2]) Das erste Scherzo allein könnte uns stutzen machen und zur Frage veranlassen, ob nicht die hier erscheinenden neuen Züge auf Liszt zurückzuführen wären. Und dennoch, nachdem Chopin so Vieles aus sich heraus entfaltet hatte, warum

[1]) Sowiński sagt, dass Chopin das Manuscript des ersten Heftes seiner Etüden mit sich nach Paris gebracht habe.

[2]) Das heisst, eines Einflusses im Sinne L. Ramann's. Eine Entwickelung kann niemals völlig unbeeinflusst sein; sie setzt stets Bedingungen voraus — äussere oder innere, physische oder geistige, moralische oder intellectuelle — welche sie wecken und fördern. Man vergleiche hiermit das auf S. 219 über Stil und Individualität Gesagte.

nicht auch dieses? Sodann müssen wir festhalten, dass Liszt bis 1831 fast Nichts von dem geschrieben hat, was später von ihm oder von Andern für bedeutend gehalten wurde; ferner, dass sein Clavierstil den durch Paganini's Spiel hervorgerufenen Gährungsprocess durchmachen musste (Frühling 1831), bevor er zur Ausbildung gelangte. Chopin aber kam nach Paris mit einer von Meisterwerken gefüllten Mappe und im Besitz eines eigenen Stils als Clavierspieler wie als Claviercomponist. Dass Beide, Chopin und Liszt, von einander gelernt haben, ist nicht zu bezweifeln, aber was Jeder von dem Andern profitirt hat, ist schwer zu bestimmen. Immerhin glaube ich behaupten zu dürfen, dass, wieviel auch Chopin durch Liszt gewonnen, der Letztere doch noch mehr in Chopin's Schuld steht. Es ist eine der schwierigsten Aufgaben, in den Werken eines Genies, welches selbstverständlich weder sklavisch nachahmt, noch sich offenbar fremdes Gut aneignet, den Spuren eines Einflusses nachzugehen. Wenn L. Ramann zuvor die Werke ins Auge gefasst hätte, welche die beiden Componisten vor ihrer Bekanntschaft geschrieben haben, und wenn sie Chopin's Erstlingswerke im Hinblick auf seine Entwickelungsfähigkeit sorgfältig geprüft hätte, so würde sie zu einem andern Ergebniss gekommen sein oder sich doch wenigstens minder zuversichtlich ausgesprochen haben.[1])

Erst 1833 wurde Chopin der musikalischen Welt als Componist bekannt; vorher waren die 1830 erschienenen Variationen Opus 2 das einzige seiner Werke, welches Verbreitung erlangt hatte[2]) — die früher in Warschau erschienenen Compositionen,

[1]) Schumann, welcher in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (1839) die Entwickelungsgeschichte Liszt's skizzirt, sagt, dass Liszt bald in den trübsten Phantasien herumgrübelnd und indifferent, ja blasirt, bald spottend, tollkühn wagend, sich in den ausgelassensten Virtuosenkünsten ergehend, durch den Anblick Chopin's zuerst wieder gleichsam zur Besinnung gebracht worden sei.

[2]) Im Leipziger Gewandhause wurde eine Chopin'sche Composition zuerst am 27. October 1831 gehört. Es war sein Opus 2, die Variationen über *Là ci darem la mano*, welche Julius Knorr in einem Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds spielte, aber nicht so, dass sie das Publicum erfreuen konnten, wenigstens war dies Schumann's Meinung, wie man aus seinem Briefe an Friedrich Wieck vom 11. Januar 1832 ersieht. Chopin berichtet schon am 5. Juni 1830, dass die Belleville seine Variationen auswendig könne und in Wien gespielt habe. Clara Wieck war eine der ersten die für Chopin in der Oeffentlichkeit auftrat. Am 29. September 1833 spielte sie in einem Leipziger Gewandhaus-Concert den

Rondo, Opus 1 und *Rondeau à la Mazur*, Opus 5 kommen hier nicht in Betracht, da sie erst mehrere Jahre später die Grenzen Polens überschritten und anderswo veröffentlicht wurden. Nach dem Erscheinen des Opus 6, *Quatre Mazurkas*, der Comtesse Pauline Plater gewidmet, und des Opus 7, *Cinq Mazurkas*, Herrn Johns gewidmet (December 1832), traten Chopin's Compositionen rasch nach einander in die Oeffentlichkeit. Im Jahre 1833 erschienen: im Januar *Trois Nocturnes*, Opus 9, Frau Camille Pleyel gewidmet; im März *Premier Trio*, Opus 8, dem Fürsten Anton Radziwill gewidmet; im Juli *Douze grandes Etudes*, Opus 10, Franz Liszt gewidmet und *Grand Concerto* (E-moll), Opus 11, Friedrich Kalkbrenner gewidmet; endlich im November *Variations brillantes* (B-dur), Op. 12, Fräulein Emma Horsford gewidmet. Im Jahre 1834 erschienen: im Januar *Trois Nocturnes*, Opus 15, Ferdinand Hiller gewidmet; im März *Rondeau* (Es-dur), Opus 16, Fräulein Caroline Hartmann gewidmet; im April *Grande fantaisie sur des airs polonais*, Opus 13, J. P. Pixis gewidmet; im Mai *Quatre Mazurkas*, Opus 17, Frau Lina Freppa gewidmet; im Juni *Krakowiak, grand Rondeau de Concert*, Opus 14, der Fürstin Adam Czartoryska gewidmet, und *Grande Valse brillante*, Opus 18, Fräulein Laura Horsford gewidmet; im October *Boléro* (C-dur), Opus 19, der Gräfin E. de Flahault gewidmet.[1])

Die „Allgemeine musikalische Zeitung" spricht im Laufe des Jahres 1833 von verschiedenen Compositionen Chopin's mit warmem Lobe, und im folgenden Jahre erscheint sein Name dort noch häufiger. Der Kritiker aber, welcher Chopin's Publicationen mit der grössten Aufmerksamkeit verfolgt, und sie am

---

letzten Satz des E-moll-Concerts und am 5. Mai 1834 ebendaselbst in einem Extra-Concert das ganze Werk und zwei Etüden. Weiteres über Einführung und Wiederholungen Chopin'scher Compositionen im Leipziger Gewandhaus findet man im statistischen Theile (S. 13) von Alfred Dörffel's „Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhaus zu Leipzig."

[1]) Die obigen Daten entsprechen dem Zeitpunkt, in welchem, soweit ich habe in Erfahrung bringen können, das Erscheinen der betreffenden Werke zuerst bekannt geworden ist. Näheres findet der Leser im „Compositionen-Verzeichniss" am Schlusse des zweiten Bandes, wo meine Quellen, sowie die Abweichungen der verschiedenen Originalausgaben, was die Zeit des Erscheinens betrifft, angegeben sind.

ausführlichsten bespricht, ist Rellstab, der Redacteur der „Iris". Leider ist er dem Componisten durchaus nicht günstig gesinnt; wenn er gelegentlich das Almosen eines mitleidigen Lobes austheilt, so ist er doch in der Regel verschwenderisch mit Tadel und Nörgeln. Seine vielfach wiederkehrende Klage ist die über Chopin's Originalitäts-Hascherei und über die unnöthigen technischen Schwierigkeiten seiner Musik. Einige Proben der Rellstab'schen Kritik dürften hier am Platze sein; von den Mazurken, Opus 7 sagt er: „In den vorliegenden Tänzen sättigt er sich in dieser Leidenschaft [gesucht und unnatürlich zu schreiben] bis zum eklen Uebermaass. In Aufsuchung ohrzerreissender Dissonanzen, gequälter Uebergänge, schneidender Modulationen, widerwärtiger Verrenkungen der Melodie und des Rhythmus, ist er ganz unermüdlich und wir möchten sagen unerschöpflich. Alles, worauf man nur fallen kann, wird hervorgesucht, um den Effect bizarrer Originalität zu erzeugen, zumal aber die fremdartigsten Tonarten, die unnatürlichsten Lagen der Accorde, die widerhaarigsten Zusammenstellungen in Betreff der Fingersetzung." Nach einigen weiteren Erörterungen ähnlicher Art schliesst er: „Hätte Herr Chopin diese Composition einem Meister vorgelegt, so würde dieser sie ihm hoffentlich zerrissen vor die Füsse geworfen haben, was wir hiermit symbolisch thun wollen." In seiner Kritik der *Trois Nocturnes*, Opus 9 findet sich folgende anmuthige Stelle: „Wo Field lächelt, macht Herr Chopin eine grinsende Grimasse, wo Field seufzt, stöhnt Herr Chopin, Field zuckt die Achseln, Herr Chopin macht einen Katzenbuckel, Field thut etwas Gewürz an seine Speise, Herr Chopin eine Hand voll Cayenne-Pfeffer . . . Kurz, wie gesagt, wenn man Field's reizende Romanzen vor einem verzerrenden Hohlspiegel hielte, so dass aus jedem feineren Ausdruck ein grob aufgetragener wird, so erhält man Chopin's Arbeit . . . . Wir beschwören Herrn Chopin, zur Natur zurückzukehren." Schliesslich sei noch eine Stelle aus seiner Besprechung der *Douze Etudes*, Opus 10 angeführt: „Eine Special-Recension der 12 neuen Apostel, die Herr Chopin in obigen 12 Stücken in die Welt geschickt hat, erlasse man uns jedoch, und begnüge sich mit der wohl nicht unnützen Bemerkung, dass wer verrenkte Finger hat, sie an diesen Etüden wieder ins Grade bringt, wer nicht, sich aber sehr davor hüten und sie nicht spielen

muss, ohne Herrn von Gräfe oder Dieffenbach in der Nähe zu haben.“ [1])

Diesem fügt Rellstab hinzu: „Ob Herr Chopin den Brief selbst geschrieben? Ich weiss es nicht, und werde es nicht behaupten, drucke das Actenstück aber hier ab, damit er es anerkennen oder widerlegen kann . . . So lange er aber solche Missgeburten hervorbringt wie die obigen Etüden, die ich allen meinen Freunden, und zumal den Clavierspielern, zur wahren Belustigung gezeigt, so lange wollen wir über diese eben lachen, wie über seinen Brief.“ Der Brief wurde nicht desavouirt, doch glaube ich nicht, dass Chopin ihn geschrieben hat. Hätte er überhaupt geschrieben, so würde er sich weniger kindisch ausgedrückt haben, wenn auch vielleicht sein Deutsch nicht besser ausgefallen wäre, als das obige. Die Haupt-Ursache, weshalb ich an der Echtheit des Briefes zweifle, ist die, dass Chopin nach 1831 keine Kunstreise in Deutschland gemacht hat, und, soviel man weiss, weder 1833 noch 1834 in Leipzig gewesen ist. Durch einen mit den damaligen Leipziger Verhältnissen Vertrauten habe ich erfahren, dass man in dem Schreiber des Briefes Friedrich Wieck vermuthete.

Uebrigens dürfen wir Rellstab nicht zu hart beurtheilen, wenn wir lesen, dass einer der grössten Pianisten und besten Musiker seiner Zeit im selben Jahre (1833, und nicht, wie

---

[1]) In derselben Nummer der „Iris“, in welcher diese Kritik erschien (Nr. 5, Band V. 1834) druckt Rellstab den folgenden Brief ab, der ihm, wie er sagt, aus Leipzig zugegangen war:

P. P.

„Sie sind doch ein recht schlechter Mensch, und nicht werth, dass Sie Gottes Erdboden kennen *(sic)* noch trägt. Der König von Preussen hätte Sie sollen auf der Festung sitzen lassen; er hätte dann der Welt einen Rebellen, einen Ruhestörer und einen schändlichen Menschenfeind entrückt, der wahrscheinlich noch einmal in seinem eigenen Blute ersticken wird. Eine Unzahl (oder Anzahl; das Manuscript ist undeutlich) Feinde nicht nur in Berlin, sondern in allen Städten, die ich auf meiner Kunstreise im verflossenen Sommer berührt habe, habe ich bemerkt, besonders recht viel hier in Leipzig, wo ich Ihnen dies zur Nachricht schreibe, damit Sie künftig Ihre Gesinnung ändern und nicht zu lieblos gegen andere Menschen handeln. Noch einmal ein schlechter, schlechter Streich, und es ist um Sie geschehn! Verstehen Sie mich, Sie kleiner Mensch, Sie liebloser und parteiischer Recensentenhund, Sie musikalischer Schnurrbart, Sie Berliner Witzemacher etc.

Allerunterthänigster Chopin.“

Karasowski sagt, 1831) eine Bemerkung in sein Tagebuch eintrug, die von der Meinung des Berliner Kritikers nicht wesentlich abweicht. Moscheles sagt: „Ich benutze gern einige freie Abendstunden, um mich mit Chopin's Etüden und seinen anderen Compositionen zu befreunden, finde auch viel Reiz in ihrer Originalität und der nationalen Färbung ihrer Motive; immer aber stolpern meine Gedanken, und durch sie die Finger, bei gewissen harten, unkünstlerischen, mir unbegreiflichen Modulationen, so wie mir das Ganze oft zu süsslich, zu wenig des Mannes und studirten Musikers würdig erscheint . . . Ich bin ein aufrichtiger Bewunderer seiner Originalität, er hat den Clavierspielern das Neueste, Anziehendste gegeben. Mir persönlich widersteht die gemachte, oft gezwungene Modulation, meine Finger straucheln und fallen über solche Stellen, ich kann sie üben, wie ich will, ich bringe sie nicht ohne Anstoss heraus."

Die erste Kritik über Chopin als Componisten, der ich in französischen Musikzeitungen begegnet bin, betrifft die Variationen Opus 12 und steht in der *Revue musicale* vom 26. Januar 1834. Von da an sind seine Werke ziemlich regelmässig besprochen, und stets günstig. Aus dem Gesagten ergiebt sich, dass Karasowski im Irrthum ist, wenn er schreibt, Chopin's Compositionen haben schon 1832 weite Verbreitung gefunden.

Die Theilnahme Vieler hat sich Chopin unverdientermaassen erworben, sofern man der Meinung war, er habe, um durchzudringen, mit ungewöhnlichen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt. Es war aber das gerade Gegentheil der Fall: die meisten seiner Kritiker waren ihm wohlgesinnt und sein Ruhm verbreitete sich schnell. Ein Mitarbeiter der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" bemerkt (13. August 1834), dass Chopin das Glück gehabt habe, schneller als Andere die Aufmerksamkeit, nicht nur der Pianisten, dieser freilich in erster Reihe, sondern auch der Musiker im allgemeinen auf sich zu ziehen. Selbst Rellstab, Chopin's feindseligster Kritiker, sagt 1836: „Wir machen uns Hoffnung, das Concert [das zweite, Opus 21] im Laufe dieses Winters öffentlich zu hören, denn es ist jetzt eine Ehrensache für jeden Pianisten, Chopin zu spielen." Dass Chopin populär gewesen sei, kann indessen nicht behauptet werden; nur eine Minderheit verstand und genoss seine Musik. Chopin's Stellung

als Pianist und Componist um diese Zeit (1833—1834) ist in der „Revue musicale" vom 15. Mai 1834 ziemlich genau bezeichnet. „Chopin" heisst es dort „hat sich eine neue Bahn eröffnet und vom ersten Moment seines Erscheinens an durch sein Clavierspiel und durch seine Compositionen für dies Instrument einen so hohen Standpunkt erreicht, dass er für die Menge ein unerklärbares Phänomen ist, welches man im Vorübergehen mit Erstaunen anblickt, und welches der beschränkte Egoismus mit einem mitleidigen Lächeln betrachtet, während die kleine Zahl der Kenner, durch ein richtiges Urtheil geleitet, mehr instinctiv als mit Bewusstsein geniessend, dem Künstler in seinem Streben und Schaffen, wenn nicht im engen Anschlusse, so doch aus der Entfernung folgt, ihn bewundernd, von ihm lernend, ihn nachzuahmen trachtend. Aus diesem Grunde hat Chopin keinen Kritiker gefunden, obwohl seine Werke schon überall bekannt sind. Sie haben entweder zweideutiges Lächeln hervorgerufen und sind verkleinert worden, oder sie haben Staunen erregt und unbegrenztes Lob geerntet; aber noch Niemand hat zu sagen versucht, worin der eigenthümliche Charakter und das Verdienst dieser Arbeiten besteht, wodurch sie sich von so vielen Andern unterscheiden und eine so überlegene Stellung einnehmen."

Aus der Saison 1833—1834 ist nichts Bemerkenswerthes zu melden, es sei denn eine Stelle aus einem Briefe Orłowski's an einen Freund in Polen, welche zeigt, dass Chopin vorwärts kam: „Chopin ist wohl und kräftig; er verdreht allen Französinnen die Köpfe und macht die Männer eifersüchtig. Er ist jetzt in Mode und die elegante Welt wird bald Handschuhe à la Chopin tragen. Nur verzehrt ihn die Sehnsucht nach seinem Heimathlande."

Im Frühjahr 1834 machte Chopin einen Ausflug nach Aachen, wo während der Pfingsttage das niederrheinische Musikfest gefeiert wurde. Auf dem Programm desselben standen Händel's „Deborah", Mozart's Jupiter-Symphonie und Sätze aus Beethoven's neunter Symphonie; die Leitung war in den Händen von Ferdinand Ries. Hiller, der das Oratorium um-instrumentirt und den englischen Text desselben ins Deutsche übersetzt hatte, war vom Fest-Comité eingeladen worden, und hatte Chopin ohne Schwierigkeit überredet, ihn zu begleiten. Es

fehlte indessen wenig, so wäre dieser Plan zu Wasser geworden: während die beiden Freunde sich reisefertig machten, erhielten sie die Nachricht, dass das Musikfest verschoben sei, und als sie einige Tage später hörten, dass es dennoch stattfinden werde, war Chopin bedauerlicherweise nicht mehr in der Lage zu reisen, da er inzwischen das dazu bestimmte Geld ausgegeben hatte, wahrscheinlich um einen Bedürftigen seiner Landsleute zu unterstützen, für welchen Fall, wie Hiller sagt, seine Börse stets offen war. Was war zu thun? Hiller mochte nicht ohne den Freund abreisen und drängte in ihn, ob er nicht auf die eine oder andere Weise das Nöthige beschaffen könne. Schliesslich meinte Chopin, es liesse sich wohl machen, nahm das Manuscript des Es-dur-Walzers (Opus 18), ging damit zu Pleyel und kehrte mit 500 Franken zurück.[1]) So war das Hinderniss beseitigt, und die Freunde reisten nach Aachen ab. Dort wurde Hiller im Hause des Bürgermeisters einquartirt, und Chopin fand ein Zimmer in der Nähe. Sie gingen sofort in die Probe zur „Deborah", wo sie Mendelssohn trafen, der ihre Begegnung in einem an seine Mutter gerichteten Briefe aus Düsseldorf (23. Mai 1834) folgendermaassen beschreibt:

„Oben im ersten Range sass ein Mann mit Schnurrbart, las in der Partitur nach, und als der nach der Probe ins Theater hinuntergeht und ich herauf, so begegnen wir uns in der Coulisse und mir stolpert richtig Ferdinand Hiller in die Arme und will mich vor Freude zerdrücken. Er war von Paris gekommen, um das Oratorium zu hören, und Chopin hatte seine Stunden im Stich gelassen, war mitgefahren, und so trafen wir uns da wieder. Jetzt hatte ich mein Vergnügen am Musikfeste weg, denn wir Drei blieben nun zusammen, bekamen für uns allein eine Loge im Theater (wo die Aufführungen sind) und natürlich ging es dann am folgenden Morgen an ein Clavier, wo ich grossen Genuss hatte. Sie haben beide ihre Fertigkeit immer mehr ausgebildet, und als Clavierspieler ist Chopin jetzt einer der allerersten — macht so neue Sachen, wie Paganini auf der Geige und bringt Wunderdinge herbei, die man sich nie möglich gedacht hätte. Auch Hiller ist ein vortrefflicher Spieler, kräftig und coquet genug. Beide laboriren nur etwas an der Pariser Verzweiflungssucht und Leidenschaftssucherei, und haben Takt und Ruhe und das recht Musikalische

[1]) Ich wiederhole die Erzählung Hiller's, ohne für ihre buchstäbliche Correctheit einzustehen, und constatire nur, dass das Werk am 1. Juni 1834 im Druck war und in Paris, nicht bei Pleyel sondern bei Schlesinger, erschienen ist.

oft gar sehr aus den Augen gelassen; ich nun wieder vielleicht zu wenig, und so ergänzen wir uns, und lernten, glaub' ich, alle Drei von einander, indem ich mir ein Bisschen wie ein Schulmeister und sie sich ein Bisschen wie Mirliflors oder Incroyables vorkamen."

Nach dem Musikfest reisten die drei Musiker zusammen nach Düsseldorf, wo Mendelssohn seit dem October des Vorjahres als Musikdirector wirkte. Den Vormittag des für Düsseldorf bestimmten Tages verbrachten sie an Mendelssohn's Clavier, und Nachmittags machten sie einen Spaziergang, der mit Kaffee und Kegelspiel endete. Auf diesem Gange waren sie von F. W. Schadow, dem Director der Kunst-Akademie und Begründer der Düsseldorfer Schule, und einigen seiner Schüler begleitet, unter denen sich möglicherweise einer oder mehrere ihrer hellsten Sterne befanden — Lessing, Bendemann, Hildebrandt, Sohn, und Alfred Rethel. Hiller, der uns einige Details über diesen, wie Mendelssohn ihn nennt „sehr angenehmen, mit Clavierspiel und Discussionen über Musik verbrachten Tag" mittheilt, sagt u. a., dass ihm Schadow mit seinen Schülern wie ein von seinen Jüngern umgebener Prophet vorgekommen sei; was aber Chopin anlangt, so scheinen ihn die würdige Haltung und die feierlichen Reden des Propheten sowie das demüthige Schweigen der andächtig horchenden Jünger gehindert zu haben, sich recht behaglich zu fühlen.

„Chopin" schreibt Hiller „von Niemandem gekannt, äusserst zurückhaltend, hielt sich während des Spazierganges in meiner nächsten Nähe, beobachtete und machte mir leise, leise Bemerkungen. Für den späteren Abend waren wir zu Schadow's eingeladen, deren herzliche Gastfreundschaft sich nie verläugnete. Wir fanden da einige der hervorragendsten jungen Maler, es entwickelte sich das lebhafteste Gespräch und Alles wäre gut und schön gewesen, wenn der arme Chopin nicht gar so zurückhaltend — um nicht zu sagen, unbemerkt — dagesessen hätte. Wir wussten aber, Mendelssohn und ich, dass er seine Revanche nehmen werde und freuten uns im Stillen darauf. Der Flügel wurde geöffnet, ich begann, Mendelssohn folgte — als wir nun Chopin baten, auch etwas vorzutragen, sah man ihn und uns mit etwas misstrauischen Blicken an. Aber er hatte kaum einige Tacte gespielt, als alle Anwesenden, Schadow vor Allen, wie verwandelt auf ihn hinschauten, — so etwas hatte man denn doch noch nie gehört. Entzückt verlangte man mehr und immer mehr — Graf Almaviva hatte sich als Grande entpuppt und Alles war sprachlos."

Am folgenden Tage fuhren Chopin und Hiller mit dem Dampfboot nach Coblenz, und Mendelssohn begleitete sie, obwohl Schadow ihn gefragt hatte, was dann aus seinem „Paulus“ werden sollte, an dem er gerade arbeitete, bis nach Cöln. Dort trennten sie sich, nach einem Besuche der Apostelkirche, auf der Rheinbrücke, und, wie Mendelssohn an seine Mutter schreibt „die hübsche Episode war vorbei“.

Siebzehntes Capitel.

1834—1835.

Matuszyński lässt sich in Paris nieder. — Einiges über Chopin's tägliches Leben. — Opus 25. — Aufforderung, eine Oper zu componiren. — Chopin's eigene Ansichten und eine Unterhaltung über diesen Gegenstand. — Erscheinen in der Oeffentlichkeit. — Hector Berlioz' Concerte. — Stoepel's Concert. — Ein Concert im Pleyel'schen Saale. — Ein Concert im italienischen Theater zum Besten hülfsbedürftiger polnischer Flüchtlinge. — Ein Concert der Conservatoriums-Concertgesellschaft. — Chopin als Virtuose an der Oeffentlichkeit. — Chouquet, Liszt u. a. über seine Vortragsweise. — Beziehungen zu Bellini. — Reise nach Carlsbad und Dresden. — Besuch in Leipzig; darauf bezügliche Mittheilungen E. F. Wenzel's, Mendelssohn's, Robert und Frau Clara Schumann's. — Aufenthalt in Heidelberg und Rückkehr nach Paris.

Für Chopin, der so sehr eines Menschen bedurfte, mit dem er seufzen konnte, musste es sehr erfreulich sein, dass sein Freund Matuszyński nach Paris kam und sich dort niederliess. Matuszyński, der, seit wir zuletzt von ihm gehört, als Regimentsarzt in der polnischen Insurrections-Armee gedient hatte und 1834 in Tübingen zum Doctor promovirt war, ging im selben Jahre nach Paris, wo er an der *Ecole de Médecine* als Lehrer angestellt wurde. Der letztere Umstand bezeugt seine ungewöhnliche Berufstüchtigkeit; was aber die Natur seiner Freundschaft anlangt, so lassen uns Chopin's Briefe darüber ausser Zweifel. George Sand's Aeusserungen über seinen grossen Einfluss auf Chopin bestätigen die durch jene Briefe hervorgerufene Anschauung. Im Jahre 1834 schrieb Matuszyński seinem Schwager: „Das Erste was ich in

Paris that, war, zu Chopin zu gehen. Ich kann Dir unsere beiderseitige Freude nicht beschreiben, als wir uns nach fünfjähriger Trennung wiedersahen. Er ist stark und gross geworden, so dass ich ihn kaum wiedererkannte. Chopin ist jetzt hier der erste Clavierspieler; er giebt sehr viele Lectionen und keine unter zwanzig Franken. Er hat viel componirt und seine Werke sind sehr gesucht. Ich wohne bei ihm: *Rue Chaussée d'Antin Nr. 5.* Diese Strasse ist zwar ziemlich weit von der *Ecole de Médecine* und den Hospitälern, doch habe ich gewichtige Gründe, bei ihm zu wohnen — er ist mein Alles! Wir bringen die Abende im Theater oder mit Besuchen zu, und wenn wir weder das eine noch das andere thun, so amüsiren wir uns ganz ruhig zu Hause."

Weniger interessant als dieser Brief Matuszyński's mit seinen Andeutungen über Chopin's Stellung und Leben, sind die Erinnerungen eines Herrn W., gegenwärtig oder bis vor Kurzem Musiklehrer in Posen, welcher 1834 Paris besuchte und durch Dr. A. Hoffmann[1]) bei Chopin eingeführt wurde. Gleichwohl sind sie keineswegs ohne Bedeutung z. B. im Hinblick auf die Zeitfolge der Werke Chopin's. Aufgefordert, etwas zu spielen, wählte Herr W. die Kalkbrenner'schen Variationen über eine Chopin'sche Mazurka (die in B-dur Opus 7 Nr. 1); Chopin aber revanchirte sich für das Vergnügen, welches ihm Kalkbrenner's Variationen und der Vortrag seines Landsmannes bereitet haben mögen, indem er die später als Opus 25 veröffentlichten Etüden spielte.

Elsner war, wie alle Freunde Chopin's, von den Erfolgen seines Schülers freudig berührt. Die Nachrichten von seinem lieben Friedrich erhoben sein Herz, wenn er auch noch nicht ganz befriedigt war. „Verzeihe meine Aufrichtigkeit" schreibt er am 14. December 1834 „aber was Du bisher geleistet hast, ist in meinen Augen noch nicht genug." Elsner wünschte, dass Chopin eine Oper componirte, wenn möglich einen Stoff aus der Geschichte Polens, und er wünschte dies, nicht so sehr um Chopin's Ruhmes, als um der Kunst willen. Bei dem Talent und den Fähigkeiten seines Schülers fühlte er sich sicher, dass das, was die Kritik an Chopin's Mazurken her-

[1]) Vgl. Pag. 265.

vorgehoben, nur in einer Oper sich voll entfalten und bleibenden Werth erringen könne. Der betreffende ungenannte Kritiker muss der Verfasser eines Artikels in der *Gazette musicale* vom 29. Juni 1834 sein, wo es bezüglich der *Quatre Mazurkas*, Opus 17 heisst: „Chopin hat eine ganz besondere Reputation erlangt durch die geistvolle und von grundaus künstlerische Art, in welcher er die nationalen Weisen Polens behandelt, ein uns bisher noch wenig bekannt gewordenes Gebiet der Musik . . . hier erscheint er poetisch, zärtlich, phantastisch, stets graziös und stets reizend, selbst in den Momenten, wo er sich der leidenschaftlichsten Inspiration hingiebt.“ Karasowski sagt, dass Chopin in Folge des Elsner'schen Briefes ernstlich daran gedacht habe, eine Oper zu schreiben, und dass er sich sogar an seinen Freund Stanislaus Kośmian mit der Bitte um einen der Geschichte Polens entnommenen Stoff gewandt habe. Ich will diese Angabe nicht in Frage stellen; wenn sie richtig ist, so ist es doch andererseits eine Thatsache, dass Chopin den Plan bald wieder aufgegeben hat. Er scheint gründlich mit sich zu Rathe gegangen zu sein, und anstatt danach zu streben, ein Shakespeare zu werden, begnügte er sich, ein Uhland zu sein.

Die folgenden Unterhaltungen zeigen, dass sich Chopin die seltenste und werthvollste Art der Erkenntniss erworben hatte, nämlich die Selbsterkenntniss. Sein Landsmann, der Maler Kwiatkowski, kam eines Tages zu Chopin und fand ihn in sehr erregtem Meinungsaustausch mit Mickiewicz. Der Dichter drängte den Componisten, ein grosses Werk zu unternehmen und seine Kraft nicht mit Kleinigkeiten zu zersplittern; der Componist andrerseits behauptete, dass ihm zu derartigen Unternehmungen die nöthigen Eigenschaften fehlten. G. Mathias, der von 1839 bis 1844 unter Chopin's Leitung studirte, erinnert sich einer Unterhaltung seines Lehrers mit dem Grafen Perthuis, einem der Adjutanten Louis Philippe's, wo der Graf sagte: „Chopin, wie kommt es, dass Sie mit ihren bewunderungswürdigen Gedanken uns keine Oper schreiben?“ und Chopin antwortete: „Ach, Herr Graf, lassen Sie mich dabei bleiben, nur für Clavier zu schreiben; um Opern zu componiren, bin ich nicht gelehrt genug.“ In der That kannte sich Chopin besser, als seine Freunde und sein Lehrer ihn kannten, und dies war gut für ihn sowie für uns, denn so bewahrte er sich vor Kränkungen und Enttäusch-

ungen aller Art, und uns vor dem Verluste einer reichen Erbschaft köstlicher und unnachahmlicher Claviermusik. Er war ausgesprochenermaassen ein Kleinmeister d. h. Meister der kleinen Formen und der Detailarbeit. Seine Versuche, die Sonatenform zu beherrschen, ergaben Misserfolge, die freilich, zum Theil wenigstens, mehr werth waren als die glänzenden Erfolge manches tüchtigen Componisten. Hätte er sich in der Oper versucht, so würde aller Wahrscheinlichkeit nach das Ergebniss ein noch weniger glückliches gewesen sein, denn diese Form verlangt nicht nur eine markige constructive Kraft, sondern noch daneben eine gründliche Kenntniss aller vocalen und instrumentalen Ausdrucksmittel — kurz, Eigenschaften, welche Chopin, weniger in Folge mangelhafter Ausbildung als vielmehr in Folge seiner Naturanlage, entschieden mangelten. Ueberdies neigte er zu sehr dahin, seine intimen Seelenbewegungen auszudrücken, er war zu begrenzt in seinen Sympathien, mit einem Worte, als Componist zu individuell, um die Gefühle Anderer zum Ausdruck zu bringen, um Charaktere zu erfassen und hinzustellen, welche von dem seinigen abwichen. Immerhin bleibt das Vertrauen des Lehrers in seinen Schüler, wenn auch in diesem Falle unbegründet, eine erfreuliche Erscheinung, und ebenso seine persönliche Zuneigung für ihn, welche auch der pedantische Stil seiner Briefe nicht zu verbergen vermag. Nicht weniger bewundern wir die Erwiederung dieser Gefühle bei des grossen Meisters grösserem Schüler. „Wie schade" schliesst Elsner's Brief vom 14. September 1834 „dass wir uns nicht mehr sehen, nicht mehr unsere Meinungen austauschen können! Ich habe Dir so viel zu sagen. Ich wollte Dir auch für das Geschenk danken, welches mir doppelt werthvoll ist. Ich möchte ein Vogel sein, um Dich in Deinem olympischen Sitz, welchen die Pariser als Schwalbennest ansehen, besuchen zu können. Lebe wohl, liebe mich, wie ich es thue, denn ich werde stets Dein aufrichtiger Freund bleiben."

In keiner Musiksaison ist Chopin so oft öffentlich aufgetreten, als in der von 1834—1835; diese aber war nicht nur seine thätigste, sondern auch, für ihn als Virtuosen, seine letzte. Danach hörte er für mehrere Jahre gänzlich auf, öffentlich zu spielen, und die Anzahl der Concerte, in denen er sich später hat hören lassen, beträgt wenig mehr als ein halbes Dutzend.

Die Beweggründe, welche ihn zu dieser Zurückhaltung veranlassten, wird der Leser am besten verstehen, wenn ich die mir bekannt gewordenen Fälle aufzähle, in welchen Chopin öffentlich aufgetreten ist.

Am 7. December 1834 spielte Chopin im dritten und letzten einer von Berlioz im Conservatorium gegebenen Folge von Concerten ein Andante seiner Composition für Clavier und Orchester, welches zwischen den Ouvertüren *Les Francs-Juges* und *Le roi Lear*, der Harold-Symphonie und anderen Werken von Berlioz zweifellos ebenso seltsam geklungen hat, wie es auf dem Programm aussieht. Das besagte Andante war selbstverständlich der Mittelsatz eines seiner Concerte.[1])

Am 25. December desselben Jahres veranstaltete Dr. François Stoepel im Pleyel'schen Saale eine *matinée musicale*, für welche er eine Anzahl hoch angesehener Künstler zur Mitwirkung gewonnen hatte. Auf die Frage des Lesers „Wer ist der Doctor Stoepel?" antworte ich: Der Verfasser verschiedener theoretischer Werke, Lehrbücher und Compositionen, der 1829 nach Paris kam und eine Musikschule nach Logier's System gründete, wie er es in Berlin und anderen Städten gethan, aber in der französischen Hauptstadt mit so wenig Erfolg als anderswo. Enttäuscht und schwindsüchtig starb er 1836 im Alter von zweiundvierzig Jahren, nachdem er vom Anfang bis zum Schlusse seines Pariser Aufenthalts Mangel gelitten hatte, trotzdem er ausser seines Lehrer-Honorars durch Beiträge für die *Gazette musicale* einiges verdiente. Unter den Künstlern, welche sich bei dieser Matinée betheiligten, waren Chopin, Liszt, der Geiger Ernst, die Sängerinnen Heinefetter, Degli-Antoni und der Sänger Richelmi. Auf dem Programm stand auch eine Improvisation auf dem Harmonium *(orgue expressif)* von Frau de la Hye, einer Grossnichte von J. J. Rousseau. Liszt und Chopin eröffneten die Matinée mit Moscheles' *Grand Duo à quatre mains*, worüber die *Gazette musicale* Folgendes schreibt: „Es ist überflüssig zu sagen, dass dies Stück, eines der Meisterwerke des Componisten, von den zwei grössten Clavier-Virtuosen unserer Zeit in seltener Vollendung vorgetragen wurde. Glänzende Tech-

[1]) Wahrscheinlich das Larghetto des F-moll-Concerts. Vgl. Liszt's Bemerkung Pag. 291.

nik mit höchster Zartheit und nie ermattendem Aufschwung vereint, die Contraste der hinreissendsten Lebhaftigkeit und ruhigsten Heiterkeit, der graziösesten Leichtigkeit und des würdigsten Ernstes, endlich die geschickte Vermittelung der Nüancen wird man nur von zwei Künstlern von solcher Bedeutung und so feinem Musikverständniss erwarten können. Der enthusiastische Beifall überzeugte die Herren Liszt und Chopin besser, als wir es durch Worte vermögen, wie sehr sie die Zuhörer entzückten, hier, und noch ein zweites Mal mit einem Duo für zwei Claviere von Liszt." Letzteres Werk war ohne Zweifel das Duo für zwei Claviere über ein Thema von Mendelssohn, welches nach L. Ramann 1834 geschrieben, aber niemals veröffentlicht wurde und verloren gegangen ist.

Der *Ménestrel* vom 22. März 1835 enthält einen Bericht über ein Concert im Pleyel'schen Saale, ohne indessen den Concertgeber zu nennen, welcher wahrscheinlich der Besitzer selbst war: „Das letzte Concert im Pleyel'schen Saale war sehr glänzend. Die feine Gesellschaft, die Spitzen der Literatur und Kunst hatten sich Rendezvous gegeben, um unsere musikalischen Celebritäten zu hören: die Herren Herz, Chopin, Osborne, Hiller, Reicha, die Damen Camille Lambert und Leroy und Herr Hamati [richtiger Stamati], ein junger Pianist, der bisher noch nicht in unsern Concertsälen erschienen ist. Diese Künstler trugen verschiedene Musikstücke vor, welche allgemeinen Beifall fanden." Der schwächliche Schluss dieses farblosen Berichtes lautet: „Kalkbrenner's Variationen über die Cavatina *Di tanti palpiti* fanden besonderen Beifall."

Wir kommen nun zu dem vielbesprochenen Concert in der italienischen Oper, welches für Chopin's Virtuosenlaufbahn so verhängnissvoll geworden ist. Die landläufige Meinung ist, dass dasselbe von Chopin gegeben worden sei, und Karasowski sagt, es habe im Februar 1834 stattgefunden; mir ist jedoch nicht möglich gewesen, die Spur eines 1834 von Chopin gegebenen Concerts aufzufinden. Dagegen hat Chopin am 5. April 1835 in einem Concert mitgewirkt, welches, das Datum ausgenommen, in allen Einzelheiten dem von Karasowski erwähnten entspricht. Das *Journal des Débats* vom 4. April 1835 empfiehlt dasselbe der Theilnahme des Publicums durch folgende bemerkenswerthe Notiz: „Das Concert zum Besten hülfsbedürftiger Polen [d. h.

hülfsbedürftiger polnischer Flüchtlinge] wird morgen, Sonnabend, um acht Uhr Abends im italienischen Theater stattfinden. Fräulein Falcon und Herr Nourrit sowie die Herren Ernst, Dorus, Schopin [*sic*], Litz [*sic*] und Pantaleoni werden in dieser voraussichtlich glänzend ausfallenden Soirée die Honneurs machen. Unter Anderm werden zu Gehör kommen die Ouvertüren zu „Oberon" und „Wilhelm Tell", das Duett aus letzterer Oper, vorgetragen von Fräulein Falcon und Nourrit, Romanzen von Schubert, vorgetragen von Nourrit und begleitet von Litz etc." An diese Phalanx von berühmten Künstlern schliesst sich noch Habeneck an, der das Orchester dirigirte. Chopin spielte mit Begleitung des Orchesters sein E-moll-Concert und mit Liszt ein Duo für zwei Claviere von Hiller. In einem Berichte der *Gazette musicale* über dies Concert heisst es: „Wie man vermuthet haben wird, ist Herr Chopin bei dem Arrangement dieser Soirée zum Besten seiner unglücklichen Landsleute nicht unthätig gewesen. Demgemäss musste das Fest glänzend ausfallen." Weiterhin lesen wir in demselben Berichte: „Chopin's Concert, so originell, von so glänzendem Stil, so voll von geistreichen Einzelheiten, so frisch in seiner Melodik, hatte einen sehr grossen Erfolg. Es ist überaus schwierig, in einem Clavierconcert nicht eintönig zu werden, und die Liebhaber konnten Chopin nur dankbar sein für den ihnen von ihm gewährten Genuss, während die Künstler das Talent bewunderten, welches ihn dazu befähigte [d. h. die Eintönigkeit zu vermeiden] und gleichzeitig eine so veraltete Form zu verjüngen."

Die Bemerkung über das Veraltete der Concertform und über das Vermeiden der Eintönigkeit ist naiv und komisch genug, um nicht übersehen zu werden; was uns jedoch hier interessirt, ist die Frage nach der Richtigkeit des Berichtes. Obwohl das dort ausgesprochene Lob keineswegs enthusiastisch, ja, nicht einmal aufrichtig klingt, so stimmt es doch nicht zu dem, was wir aus anderen Berichten erfahren. Diese Abweichung können wir uns so erklären: Maurice Schlesinger, der Begründer und Herausgeber der *Gazette musicale*, war mit Chopin persönlich befreundet und hatte schon mehrere seiner Compositionen veröffentlicht; was war deshalb natürlicher, als dass er, wenn die Gefühle des Künstlers verletzt waren, ihn vor weiteren, durch missgünstige Bemerkungen in seinem Blatte hervorgerufenen Ver-

driesslichkeiten zu bewahren suchte. Ueberhaupt müssen wir bei allen in der *Gazette musicale* erschienenen Notizen und Kritiken die Beziehungen zwischen dem Herausgeber und dem Componisten berücksichtigen, ebenso die Thatsache, dass mehrere der Mitarbeiter intime Freunde Chopin's waren, und viele von ihnen zu derselben Partei oder Clique, wie er, gehörten. Sowiński, ein Landsmann und Bekannter Chopin's, sagt von diesem Concert, dass das Theater überfüllt gewesen und Alles gut gegangen sei, dass aber Chopin's Erwartungen getäuscht worden seien, indem das E-moll-Concert nicht die gewünschte Wirkung hervorgebracht habe. Der Bericht in Larousse's *Grand dictionnaire* ist von einer schonungslosen Unverblümtheit. Der Verfasser sagt, dass Chopin nur einen Halberfolg gehabt habe und fährt fort: „Nur den Bravo's seiner Freunde und einiger weniger Kenner gelang es, die kühle und abweisende Ruhe der Majorität zeitweilig zu unterbrechen." Nach Sowiński und Anderen datirt Chopin's Abneigung vor öffentlichem Spielen von diesem Concert her, doch war diese Abneigung nicht das Ergebniss einer einzelnen, sondern vieler Erfahrungen; immerhin mag sie mit dem Concert im italienischen Theater ihren Höhepunkt erreicht haben. Liszt sagte mir, dass Chopin auf's Tiefste verletzt gewesen sei durch die kühle Aufnahme, die ihm in einem Concert des Conservatoriums zu Theil geworden, wo er das Larghetto des F-moll-Concerts spielte. Dies muss das im Anfang dieses Capitels erwähnte Concert Berlioz' gewesen sein.

Kurz nach dem Concert im italienischen Theater wagte Chopin wiederum, dem vielköpfigen Ungeheuer, Publicum genannt, entgegenzutreten. Am Sonntag 26. April 1835 spielte er in einem Benefizconcert Habeneck's, welches merkwürdig ist, als das einzige der Conservatoriums-Concertgesellschaft, in welchem er mitgewirkt hat. Das Programm war folgendes: 1) Pastoral-Symphonie von Beethoven; 2) Erlkönig von Schubert, gesungen von Ad. Nourrit; 3) Scherzo aus der Symphonie mit Chören von Beethoven; 4) *Polonaise avec introduction* [d. h. *Polonaise brillante précédée d'un Andante spianato*], componirt und vorgetragen von Herrn Chopin; 5) Scene von Beethoven, gesungen von Fräulein Falcon; 6) Finale der F-moll-Symphonie von Beethoven. Der Verfasser des Artikels „Chopin" in La-

rousse's *Grand dictionnaire* sagt, Chopin habe keine Ursache gehabt es zu bereuen, in diesem Concerte mitgewirkt zu haben. und Andere bestätigen die Richtigkeit seiner Angabe. In Elwart's *Histoire des Concerts du Conservatoire* lesen wir: „Le compositeur rêveur, l'élégiaque pianiste, produisit à ce concert un effet délicieux." Dem jüngst verstorbenen Autor der *Histoire de la musique dramatique en France* und Custos des Museums des Conservatoriums bin ich für verschiedene werthvolle Mittheilungen verpflichtet: Gustave Chouquet, der um diese Zeit ein Jüngling und noch Schüler des *Collège* war, berichtete mir in einem liebenswürdigen Briefe, dass er bei diesem Concert, in welchem Chopin spielte, zugegen gewesen sei, und ebenso bei dem vorhergehenden (am Charfreitag), in welchem Liszt Weber's Concertstück spielte, und dass er „das feurige Spiel Liszt's sowie die unaussprechliche Poesie des Chopin'schen Stils" recht wohl im Gedächtniss behalten habe. In einem andern Brief giebt Chouquet ein treffendes Bild seiner ersten lebendigen Eindrücke: „Liszt repräsentirte im Jahre 1835 das Virtuosenthum in wunderbarer Weise, während nach meiner Meinung Chopin den Dichter personificirte. Jener ging auf Effect aus und strebte danach, der Paganini des Claviers zu sein, Chopin dagegen schien sich um das Publicum niemals zu kümmern und nur der innern Stimme Gehör zu geben. Er war ungleich; aber wenn ihn der Geist erfasste [*s'emparait de lui*], so brachte er die Tasten in einer nicht zu beschreibenden Weise zum Singen. Ich danke ihm eine Anzahl poetischer Stunden, die ich niemals vergessen werde."

Eine Thatsache, welche man aus den häufig zweifelhaften und sich widersprechenden Angaben über Chopin's öffentliches Spielen mit Sicherheit entnehmen kann, ist die, dass er einer grossen und gemischten Zuhörerschaft gegenüber keine allgemeine Begeisterung hervorzurufen vermochte. Wer die Menge mit sich fortreissen will, muss eine Kraft in sich haben, ähnlich der breiten Strömung eines wasserreichen Flusses. Chopin aber war weder ein Demosthenes noch ein Cicero noch ein Mirabeau noch ein Pitt. Sobald er sich nicht an auserwählte Kreise sympathischer Geister wendete, blieb der beste Theil seiner so feingearteten Kunst unverstanden. Wie klar Chopin selbst dies erkannt hat, ergiebt sich aus seinen an Liszt gerichteten Wor-

ten: „Ich bin durchaus nicht zum Concertgeber geeignet; die Menge schüchtert mich ein, ich fühle mich durch ihr hastiges Athmen erstickt, durch ihre neugierigen Blicke gelähmt, den fremden Gesichtern gegenüber stumm; Du dagegen, Du bist dafür bestimmt, denn wenn Du Dein Publicum nicht für Dich gewinnst, so besitzest du doch das Nöthige, um es niederzuschmettern.“ Opposition und Gleichgültigkeit, welche kräftigere Naturen zum Handeln anspornen, wirkten auf Chopin wie die Berührung auf die *Mimosa pudica*, jene Sensitive, welche beim leisesten Anfassen sich zusammenzieht und welkt. Liszt bemerkt ganz richtig, dass die Concerte nicht so sehr Chopin's körperliches Befinden angriffen, als sie vielmehr seine Dichter-Reizbarkeit wachriefen; dass in Wirklichkeit sein zarter Körper weniger ein Grund als ein Vorwand für sein Zurückziehen gewesen sei, indem er es zu vermeiden wünschte, wieder und wieder der Gegenstand von Erörterungen zu sein. Aber es ist schwieriger, in ähnlichen Umständen anders wie Chopin zu empfinden, als für einen erfolgreichen Virtuosen, wie Liszt es war, zu sagen: „Wenn Chopin darunter litt, dass er an diesen öffentlichen und feierlichen Weltkämpfen, wo der Beifall des ganzen Volkes dem Sieger lohnt, nicht theilnehmen konnte; wenn es ihn verstimmte, sich von denselben ausgeschlossen zu sehen, so war es, weil er nicht genug auf das zählte, was er hatte, um dasjenige ohne Kummer zu entbehren, was er nicht hatte.“

Gewiss hätte ihn die Bewunderung der Besten seiner Zeit für die Gleichgültigkeit der gedankenlosen Masse reichlich entschädigen können. Aber verlangen und jagen wir nicht Alle nach dem, was wir nicht haben, anstatt uns dessen zu erfreuen, was wir haben? Ja, beklagen wir nicht oft die Unerreichbarkeit von Luftschlössern, während es verständig wäre, den uns beschiedenen sicheren Besitz zu geniessen? Chopin's Unbefriedigtsein hatte indessen seinen Grund nicht in der Unerreichbarkeit von Luftschlössern, sondern einer kostbaren Krone. Es giebt Künstler, welche vorgeben, das Publicum zu verachten, aber ihr Zorn gegen dasselbe, wenn es mit dem Beifall kargt, zeigt ihr wahres Gefühl. Kein Künstler kann durch die Zustimmung einer kleinen Minorität völlig befriedigt sein; Chopin jedenfalls war es nicht. Die Natur, die ihn mit den dem Virtuosen nöthigen Gaben so reichlich ausgestattet, hatte ihm doch

eine versagt, vielleicht die geringste von allen, doch aber die am wenigsten zu entbehrende, deren Mangel die durch die andern hervorgerufenen Hoffnungen vereitelte und ihn den glänzendsten Lohn seines Strebens nicht erlangen liess. Auf dem Kampfplatz, wo Männer von weit geringerem Werth Lorbeern und Gold in Fülle ernteten, gelang es ihm nicht, den ihm gebührenden Theil der öffentlichen Zustimmung zu erringen. Dies war eine der Enttäuschungen, welche ihn wie ein bösartiges Krebsleiden grausam quälten und langsam verzehrten.

Die erste Aufführung von Bellini's „Puritanern" in der italienischen Oper (24., nicht 25. Januar 1835), welche neben der der Halévy'schen „Jüdin" in der grossen Oper (23. Februar 1835) und des Auber'schen „Cheval de bronze" in der komischen Oper (23. März 1835) eines der musikalisch-dramatischen Ereignisse der Saison 1834—1835 bildete, veranlasst mich zu einigen Bemerkungen über das Verhältniss Chopin's zur italienischen Musik. Mancher Leser wird von Chopin's rührender Bitte gehört haben, an der Seite Bellini's begraben zu werden; so sehr ich bedaure, eine so anmuthige Ueberlieferung vernichten zu müssen, so zwingt mich doch die Pflicht, sie als gänzlich erfunden zu bezeichnen. Chopin's Neigung für Bellini und seine Musik freilich war durchaus wahr und echt. Hiller erzählt, dass er ihn selten so tief bewegt gesehen, wie in einer Vorstellung der „Norma", welcher sie beide beiwohnten, und dass Chopin im Finale des zweiten Actes, wo Rubini Thränen zu singen schien, Thränen im Auge gehabt habe. Diese Neigung zur italienischen Oper jener Zeit, welche sich nicht allein auf Bellini beschränkte, sondern, wie ich von Franchomme, Wolff und Andern erfahren habe, auch die Opern Rossini's umfasste, erscheint bei einem Musiker von Chopin's Art auf den ersten Blick einigermaassen verwunderlich, doch ist sie durch den in Warschau herrschenden Geschmack, sowie durch die Verwandtschaft des polnischen mit dem italienischen Volkscharakter erklärt. Was Bellini betrifft, so wurde Chopin's Sympathie durch die Uebereinstimmung ihrer Individualitäten noch genährt. Wie Léon Escudier, so mögen Viele in Chopin's Genius Berührungspunkte mit Bellini sowohl als mit Raphael gefunden haben, zwei Künstler, die, wie ich kaum zu bemerken brauche, hinsichtlich ihrer technischen Meisterschaft sowie der Weite, Höhe und Tiefe ihrer Gedanken

himmelweit verschieden waren. Die sanften, italienisch abgerundeten Contouren und die süsse Klangfülle einiger von Chopin's Cantilenen wird Jedem aufgefallen sein. Schon häufig ist das italienische Element in Chopin hervorgehoben worden, u. a. von Schumann, welcher gelegentlich der B-moll-Sonate Opus 35 sagt: „Man weiss, dass Bellini und Chopin befreundet waren, dass sie, die sich oft ihre Compositionen mittheilten, wohl auch nicht ohne künstlerischen Einfluss auf einander geblieben. Aber wie gesagt, nur ein leises Hinneigen nach südlicher Weise ist es; sobald der Gesang geendet, blitzt wieder der ganze Sarmate in seiner trotzigen Originalität aus den Klängen heraus."

Um Chopin's Sympathie zu verstehen, brauchen wir uns nur Bellini's Persönlichkeit vorzustellen, die völlig proportionirte schlanke Gestalt, den Kopf mit hoher Stirn und spärlichem blonden Haar, die wohlgebaute Nase, den ehrlichen hellen Blick, den ausdrucksvollen Mund, und in diesem wohlthuenden Aeusseren die liebenswürdige Bescheidenheit, das warmschlagende Herz, den scharfdenkenden Geist. Chales-Maurice berichtet in seiner *Histoire anecdotique du Théâtre* von einer charakteristischen Unterhaltung, die er mit Bellini gehabt; als er bezüglich der „Nachtwandlerin" bemerkte, er habe Seele in der Musik gefunden, war der Componist über diesen Ausdruck hoch erfreut. „Oui, n'est-ce pas? De l'âme!" rief Bellini in seiner sanften italienischen Redeweise „C'est ce que je veux . . . . De l'âme! . . . . Oh! je suis sensible! Merci! . . . . C'est que l'âme, c'est toute la musique!" „Dabei drückte er meine Hand" sagt Chales-Maurice „als habe ich eine neue Seite seines seltenen Talentes entdeckt." Diese Probe des mündlichen Verkehrs mit Bellini zeigt zur Genüge, dass seine Redefertigkeit eine sehr geringe gewesen ist. Als guter Sicilianer sprach er schlecht italienisch, sein Französisch aber war nach Heine schlimmer als schlecht, entsetzlich, haarsträubend: „Wenn man daher mit Bellini in Gesellschaft war, musste seine Nähe immer eine gewisse Angst einflössen, die durch einen grauenhaften Reiz zugleich abstossend und anziehend war. Manchmal waren seine unwillkürlichen Calembours bloss belustigender Art".

Hiller erwähnt ebenfalls Bellini's mangelhafte Grammatik und Aussprache, fügt aber hinzu, dass der Contrast zwischen dem, was es sagte und der Art, wie er es sagte, seinem Kauder-

wälsch einen Reiz verliehen habe, den man in der tadellosen Sprache des gebildetsten Rhetors häufig vermisst. Es ist unmöglich zu sagen, was Bellini als Musiker geworden wäre, wenn er, anstatt vor vollendetem dreiunddreissigsten Jahr zu sterben (24. September 1835), ein Alter von Fünfzig oder Sechzig erreicht hätte; soviel aber ist gewiss, dass in ihm noch ein gewaltiger Vorrath unentwickelter Fähigkeiten aufgehäuft war. Seit seiner Ankunft in Paris hatte er aufmerksam die neuen musikalischen Erscheinungen beobachtet, die dort in seinen Gesichtskreis traten, und die „Puritaner" beweisen, dass er dies nicht ohne Nutzen gethan. Der liebliche Sänger des sinnlichen Italiens war durchaus nicht unempfänglich für die Tiefe und Erhabenheit der deutschen Musik. Nach dem Anhören von Beethoven's Pastoral-Symphonie z. B. sagte er zu Hiller mit leuchtenden Augen, als habe er selbst eine grosse That vollbracht: „E bel comme la nature!"[1]) Mit einem Worte, Bellini war ein echter Künstler und daher ein passender Genosse für Chopin, von dessen Musik mit grösserem Rechte, als von der der meisten Componisten behauptet werden darf, dass sie „ganz und gar Seele" ist. Chopin, der natürlicherweise bald hier, bald dort in den aristokratischen Salons mit Bellini zusammentraf, fand auch Gelegenheit, in weniger fashionabler, jedoch mehr geistesverwandter Umgebung ihm näher zu treten. Hier nehme Hiller, der anmuthige Erzähler, das Wort; dieser berichtet, dass Bellini ein grosses Interesse für Claviermusik bewiesen habe, auch wenn dieselbe nicht von einem Chopin vorgetragen wurde, und fährt dann fort:

„Unvergesslich sind mir die Abende, die ich im kleinsten Kreise mit ihm und Chopin bei Frau Freppa zubrachte. Madame Freppa, eine feingebildete, äusserst musikalische Frau, aus Neapel gebürtig, aber französischer Abkunft, hatte sich, um peinlichen Familienverhältnissen zu entgehen, in Paris niedergelassen, wo sie in der vornehmsten Gesellschaft Gesangunterricht ertheilte. Sie besass eine, wenn auch nicht grosse, doch äusserst klangvolle Stimme, vortreffliche Schule und entzückte, namentlich durch den Vortrag italienischer Volkslieder und anderer einfacher Gesänge älterer Componisten sogar die verwöhnten Abonnenten der italienischen Oper. Wir verehrten sie herzlich und besuchten sie zuweilen

[1]) So, aus Italienisch und Französisch zusammengemischt, stehen diese Worte in Hiller's „Künstlerleben".

gemeinschaftlich am äussersten Ende des Faubourg St. Germain, wo sie mit ihrer Mutter in einem *troisième au dessus de l'entresol* hauste, erhaben über allem Lärm und Getöse der ewig gährenden Stadt. Da wurde nun Musik geplaudert und gesungen und gespielt und dann wieder geplaudert und gespielt und gesungen. Chopin und Madame Freppa setzten sich abwechselnd ans Clavier, auch ich that mein Bestes — Bellini machte seine Bemerkungen und begleitete sich eine oder die andere seiner Cantilenen, mehr zur Erläuterung dessen, was er vorbrachte, als um dieselben hören zu lassen. Er wusste zu singen, besser als irgend ein deutscher Componist, dem ich begegnet, mit einer Stimme, weniger klang- als empfindungsvoll. Sein Clavierspiel reichte eben aus zur Wiedergabe seines Orchesters, was freilich nicht viel sagen will. Aber er wusste sehr wohl, was er wollte, und war weit davon entfernt, eine Art von Naturdichter zu sein, wie sich Manche wohl vorstellen mögen."

Im Sommer 1835, gegen Ende Juli, reiste Chopin nach Carlsbad, wohin sein Vater von den Warschauer Aerzten geschickt worden war. Das Zusammentreffen der Eltern mit ihrem inzwischen berühmt gewordenen Sohn, nach einer Trennung von beinahe fünf Jahren, war ohne Zweifel ein sehr freudiges; da wir indessen über Chopin's Thun und Treiben während seines Aufenthaltes in dem böhmischen Bade keine Mittheilungen besitzen, so werde ich nicht versuchen, durch eine überschwängliche, aus der Allwissenheit meiner inneren Erkenntniss geschöpfte Beschreibung dessen, was sich dort etwa ereignet haben mag, diese Lücke auszufüllen, obschon dies eine unbedeutende That wäre, verglichen mit denen einer neueren Biographin, deren Einbildungskraft sie befähigte, das Aussehen des Himmels und die Witterungs-Verhältnisse während der Nacht, in welcher ihr Held ein freier Bürger dieses Planeten wurde, zu beschreiben, und aufs Genaueste den Charakter von Privatpersonen zu schildern, deren Leben in Zurückgezogenheit verbracht worden ist, die sie nie gesehen hat, und die weder Werke noch Briefe hinterlassen haben, nach welchen sie beurtheilt werden könnten.

Von Carlsbad ging Chopin nach Dresden. Seine dortigen Erlebnisse waren für ihn von grosser Wichtigkeit und sind für uns von gleichem Interesse. Nichts Geringeres als ein neuer Liebesroman war im Entstehen; um denselben jedoch fortlaufend erzählen zu können, verspare ich mir den Bericht über unseres Meisters Dresdener Aufenthalt bis zum nächsten Capitel. Fried-

rich Wieck, der Vater und Lehrer von Clara Wieck, der späteren Gattin Robert Schumann's, sandte im Herbst 1835 das folgende Verzeichniss von Leipziger Musikneuigkeiten an den Musiklehrer Nauenburg in Halle: „Das erste Abonnementconcert unter Direction von Mendelssohn findet den 4. October statt; das zweite den 11. October. Morgen oder übermorgen trifft Chopin von Dresden ein, giebt aber wahrscheinlich kein Concert hier, denn er ist sehr faul; er könnte sich wohl länger hier aufhalten, wenn er nicht durch falsche Freunde (namentlich einen Hund von Polen) abgehalten würde, Leipzig von der musikalischen Seite kennen zu lernen; doch Mendelssohn, der sehr befreundet mit Schumann und mir ist, wird dagegen auftreten. — Chopin glaubt nicht, nach einer Aeusserung, die er in Dresden gegen einen Collegen gethan, dass in Deutschland irgend eine Dame sei, welche seine Compositionen spielen könne — wir wollen doch sehen, was Clara kann!"

Die „Neue Zeitschrift für Musik", Schumann's Blatt, kündigte am 29. September 1835 an: „Leipzig wird binnen Kurzem ein Kalisch[1]) an gekrönten Häuptern der Tonkunst aufzeigen können. Herr Mendelssohn ist bereits eingetroffen. Herr Moscheles kommt in dieser Woche, ausserdem Chopin und später Pixis mit Franzilla."[2]) Die folgenden Einzelheiten über Chopin's Besuch in Leipzig verdanke ich Ernst Ferdinand Wenzel, dem wohlbekannten, 1880 gestorbenen Clavierlehrer am dortigen Conservatorium.

Um die Mitte des Jahres 1835 gingen die Worte „Chopin kommt" von Mund zu Munde und erregten die musikalischen Kreise Leipzig's in ungewöhnlichem Maasse.[3]) Kurz darauf traf mein Gewährsmann Mendelssohn auf der Strasse, Arm in Arm mit einem jungen Manne, der nach seiner Ueberzeugung Niemand anders sein konnte, als Chopin. Aus der Richtung, welche die Beiden nahmen, errieth er den Zweck ihres Ganges und eilte so schnell als möglich zu seinem Lehrer Wieck, um ihm

[1]) Anspielung auf das Lustlager russischer und preussischer Truppen und die freundschaftliche Begegnung der Monarchen, welche 1835 dort stattfanden.

[2]) Franzilla (oder Francilla) Pixis, die Adoptivtochter von Peter Pixis, deren Bekanntschaft der Leser S. 252 gemacht hat.

[3]) Aus dem Weiteren wird sich ergeben, dass sich Wenzel in der Zeitangabe geirrt, und wahrscheinlich Chopin's Besuch im Jahre 1836 gemeint hat.

zu sagen, dass Chopin gleich bei ihm sein werde. Wieck hatte den Besuch erwartet und einen kleinen Kreis versammelt, aus welchem jeder Einzelne gespannt war, den berühmten Künstler zu sehen und zu hören; ausser Wieck, seiner Gattin, Tochter und Schwägerin waren noch Robert Schumann sowie Wieck's Schüler Wenzel, Rakemann und Ulex anwesend. Aber der leicht gereizte Lehrer, sich beleidigt fühlend, dass Chopin, für dessen Musik er so eifrig Propaganda gemacht, nicht zuerst zu ihm gekommen war, wollte den Besuch nicht empfangen, sondern zog sich schmollend in sein Zimmer zurück. Kaum war er hinaus, als Mendelssohn und Chopin eintraten. Der erstere, welcher noch anderweitige Verpflichtungen hatte, sagte nur „Hier ist Chopin!" und ging dann wieder fort, in der richtigen Meinung, dass diese lakonische Vorstellung genüge. So fanden sich die drei hervorragendsten Componisten ihrer Zeit wenigstens für einen Moment in dem engen Raum eines Zimmers vereint. In seiner Erscheinung war Chopin Mendelssohn nicht unähnlich, nur war er von leichterem Körperbau und graziöser in seinen Bewegungen. Er sprach geläufig Deutsch, wenn auch mit fremdländischem Accent. Der Hauptzweck seines Besuches war, die Bekanntschaft von Clara Wieck zu machen, die schon einen grossen Ruf als Pianistin hatte.[1]) Sie spielte ihm unter Anderem die damals neue und noch nicht veröffentlichte Fis-moll-Sonate von Schumann (Opus 11) vor, welche sie gerade eingeübt hatte. Die anwesenden Herren wagten nicht, Chopin zum Spielen aufzufordern, weil sie annahmen, dass ihm das Clavier, der schweren Spielart wegen, nicht zusagen würde; die Damen indessen waren muthiger, und hörten nicht auf zu bitten, bis er sich hinsetzte und sein Es-dur-Nocturne (Opus 9, Nr. 2) spielte. Noch nach zweiundvierzig Jahren war Wenzel entzückt bei der Erinnerung an die wunderbare, elfenartige Leichtigkeit und Zartheit von Chopin's Anschlag und Stil. Die Unterhaltung scheint auf Schubert gekommen zu sein, einen der Lieblingscomponisten Schumann's, denn Chopin spielte noch, um etwas von ihm Behauptetes zu illustriren, den Anfang von Schubert's Alexander-

[1]) Hier will ich auch gleich bemerken, dass Chopin der Clara Wieck weder seine Variationen noch sonst etwas einstudirt hat. Man findet darüber zuweilen irrige Angaben.

marsch. Während dem wurde Wieck von Neugier schwer geplagt, und als Chopin spielte, konnte er der Versuchung nicht widerstehen, vom Nebenzimmer aus zuzuhören, ja sogar einen Blick durch die angelehnte Thür zu werfen.

Durch eine freundliche Mittheilung der Frau Schumann habe ich in Erfahrung gebracht, dass Wenzel's Bericht nicht ganz mit ihrem Tagebuche übereinstimmt. Darin heisst es nämlich, dass Wieck sich beleidigt gefühlt habe, weil Chopin, für dessen Anerkennung in Deutschland er so viel gethan, ihn nicht gleich nach seiner Ankunft besucht hatte. Chopin kam erst zwei Stunden vor seiner Abreise, traf dann aber Wieck nicht zu Hause, denn dieser war, um Chopin zu vermeiden, ausgegangen und hatte auch seine Tochter Clara mitgenommen. Als Wieck nach einer Stunde zurückkehrte, fand er wider Erwarten Chopin noch vor. Clara musste sich nun vor dem Gaste hören lassen. Sie spielte Schumann's Fis-moll-Sonate, zwei Etüden von Chopin und einen Concertsatz eigener Composition. Darauf trug Chopin sein Es-dur-Nocturne vor. Nach und nach legte sich der Groll Wieck's, und schliesslich begleitete er Chopin auf die Post und schied von ihm in der freundlichsten Stimmung.

Nach Wenzel's Angabe führte Schumann Chopin nach dem Besuche bei Wieck zu seiner Freundin, Frau Henriette Voigt, einer Schülerin Ludwig Berger's, und Wenzel, der sie bis ans Haus begleitete, hörte wie Schumann zu Chopin sagte: „Lassen Sie uns hier hineingehen, hier finden wir eine intelligente Clavierspielerin und ein gutes Clavier." Darauf traten sie in das Haus ein; Chopin spielte und blieb auch zum Mittagessen. Sobald er aber fort war, schickte die genannte Dame, welche bis dahin in musikalischen Dingen äusserst orthodox gewesen war, zur Kistner'schen Musikalienhandlung und liess sich sämmtliche dort vorhandene Werke Chopin's holen.

Der Brief Mendelssohn's, welcher unten folgt, so wie das Tagebuch Henriette Voigt's vom Jahre 1836, aus welchem ich im nächsten Capitel eine Stelle anführen werde, lassen einigen Zweifel bezüglich des letzteren Theiles der Wenzel'schen Erinnerungen aufkommen. Auch hat er, auf weitere Fragen, seine erste Mittheilung dahin modificirt, dass er allein, ohne Schumann's Begleitung, Chopin zum Hause der Dame geführt, und ihn dort verlassen habe. Was die allgemeine Glaubwürdigkeit

des obigen Berichtes anlangt, so bemerke ich noch, dass ich den Angaben Wenzel's kein Wort hinzugefügt, und dass ich denselben im persönlichen Verkehr als einen Mann von scharfer Beobachtung und treuem Gedächtniss kennen gelernt habe. Was ich allerdings nicht wissen kann, ist der Grad, bis zu welchem die Mythen-bildnerische Fähigkeit bei ihm entwickelt war.[1])

In dem folgenden an seine Familie gerichteten Brief vom 6. October 1835 beschreibt Mendelssohn einen andern Theil von Chopin's Aufenthalt in Leipzig, und spricht sich zugleich über dessen Spiel und Compositionen aus:

„Den Tag, nachdem ich Hensel's nach Delitsch begleitet hatte, war Chopin da, er wollte nur einen Tag bleiben, und so waren wir diesen auch ganz zusammen und machten Musik. Ich kann Dir nicht leugnen, liebe Fanny, dass ich neuerdings gefunden habe, dass Du ihm in Deinem Urtheile nicht ganz Gerechtigkeit widerfahren lässest; vielleicht war er auch nicht recht bei Spiellaune, als Du ihn hörtest, was ihm wohl oft begegnen mag; aber mich hat sein Spiel wieder von Neuem entzückt, und ich bin überzeugt, wenn Du, und auch Vater, einige seiner bessern Sachen so gehört hättest, wie er sie mir vorspielte, Ihr würdet dasselbe sagen. Es ist etwas Grundeigenthümliches in seinem Clavierspiel, und zugleich so sehr Meisterliches, dass man ihn einen recht vollkommenen Virtuosen nennen kann; und da mir alle Art von Vollkommenheit lieb und erfreulich ist, so war mir dieser Tag ein höchst angenehmer, obwohl so ganz verschieden von dem vorigen mit Euch, Hensel's.

Es war mir lieb, mal wieder mit einem ordentlichen Musiker zu sein, nicht mit solchen halben Virtuosen und halben Classikern, die gern *les honneurs de la vertu et les plaisirs du vice* in der Musik vereinigen möchten, sondern mit einem, der seine vollkommen ausgeprägte Richtung hat. Und wenn sie auch noch so

[1]) Richard Pohl giebt beiläufig eine Charakteristik dieser ungemein interessanten Persönlichkeit in der Musikzeitung „Signale für die musikalische Welt" (September 1886 Nr. 48), für deren Zuverlässigkeit ich einstehen kann, nachdem ich Wenzel selbst sowie viele seiner Freunde und Schüler persönlich kennen gelernt habe. „Er war einer der besten und liebenswürdigsten Menschen, die ich gekannt habe" schreibt R. Pohl „voller Begeisterung für alles Schöne, gefällig, selbstlos, grundgütig, zugleich aber so verständig, so gebildet, so vielseitig, wie ich — entschuldigen Sie, meine Herren — selten einen Clavierlehrer gefunden habe. Er gab Clavierunterricht am Conservatorium und in vielen Privathäusern; er wirkte Tag für Tag, Jahr für Jahr, vom Morgen bis zum Abend, ohne für sich etwas anderes zu erreichen, als die enthusiastische Verehrung seiner Schüler, namentlich der weiblichen. Er war ein Schüler Friedrich Wieck's und ein Freund Schumann's."

himmelweit von der meinigen verschieden sein mag, so kann ich mich prächtig damit vertragen; — nur mit jenen halben Leuten nicht. Der Abend des Sonntags war wirklich kurios, wo ich ihm mein Oratorium vorspielen musste, während neugierige Leipziger sich verstohlen hereindrückten, um Chopin gesehn zu haben, und wie er zwischen dem ersten und zweiten Theile seine neuen Etüden und ein neues Concert den erstaunten Leipzigern vorraste, und ich dann wieder in meinem Paulus fortfuhr, als ob ein Irokese und ein Kaffer zusammenkämen und conversirten. — Auch ein gar zu niedliches neues *Notturno* hat er, von dem ich manches auswendig behalten habe, um es Paul zu seinem Vergnügen vorzuspielen. So lebten wir lustig miteinander, und er versprach in allem Ernste, im Laufe des Winters wiederzukommen, wenn ich eine neue Symphonie componiren und ihm zu Ehren aufführen wollte, wir beschworen es beide vor drei Zeugen, und wollen nun einmal sehen, ob wir Beide Wort halten werden. — Noch vor seiner Abreise kamen meine Händel'schen Werke an, über die Chopin eine wahre kindische Freude hatte; aber sie sind auch wirklich so schön, dass ich mich nicht genug darüber freuen kann."

Obwohl Mendelssohn niemals Compositionen von Chopin öffentlich gespielt hat, so schätzte er sie doch hoch genug, um sie seinen Schülern zum Studium anzuempfehlen. Karasowski ist im Unrecht, wenn er sagt, Mendelssohn habe keine derartigen Schüler gehabt; er hatte allerdings nicht viele, aber doch einige. Charakteristisch für ihn. wie für sein Verhältniss zu Chopin, ist eine seiner Bemerkungen der ihm eigenen naiven Art: „Manchmal weiss man wirklich nicht, ob Chopin's Musik richtig oder falsch ist." Wenn übrigens einer der Beiden sich über das Urtheil des andern zu beklagen hatte, so war es nicht Chopin, sondern, wie wir später sehen werden, Mendelssohn.

Um zu wissen, welchen Eindruck Chopin auf Schumann gemacht, müssen wir wieder zur „Neuen Zeitschrift für Musik" zurückkehren, wo Chopin's Leipziger Besuch zweimal erwähnt ist, das eine Mal am 6. October 1835 mit den Worten: „Chopin war hier, aber nur wenige Stunden, die er in engeren Cirkeln zubrachte. Er spielt genau wie er componirt, d. h. einzig." — Das andere Mal in einem jener überschwänglichen, von Eusebius (der Personificirung der sanften, träumerischen Seite des Schumann'schen Charakters) an Chiara (Clara Wieck) gerichteten „Schwärmerbriefe": „20. October 1835. Chopin war hier. Florestan [die Personificirung des energischen, leidenschaftlichen

Schumann] stürzte zu ihm. Ich sah sie Arm in Arm mehr schweben als gehen. Sprach nicht mit ihm, fuhr ordentlich zusammen bei dem Gedanken.“

Auf seinem Rückwege nach Paris hielt sich Chopin auch in Heidelberg auf, wo er den Vater seines Schülers Adolph Gutmann besuchte, der ihn, wie eine seiner Töchter berichtet, aufnahm, nicht wie einen Fürsten oder einen König, sondern wie etwas noch weit Höherstehendes. Die Kinder wurden angewiesen, zu Chopin aufzublicken als zu einem in seiner Art Einzigen; die obenerwähnte Tochter schrieb noch mehr als dreissig Jahre später, dass Chopin in ihrem Gedächtnisse dastehe als die poetischste Erinnerung ihrer Jugendzeit.

Um Mitte October muss Chopin wieder in Paris angelangt sein, denn die *Gazette musicale* vom 18. dieses Monats enthält folgende Notiz: „Herr Chopin, einer der hervorragendsten Pianisten unserer Zeit, ist nach Paris zurückgekehrt, von einer Reise durch Deutschland, welche für ihn an Ehren reich gewesen ist. Ueberall hat sein bewunderungswürdiges Talent die schmeichelhafteste Aufnahme gefunden und Enthusiasmus erregt. Es war in der That, als habe er unsere Stadt gar nicht verlassen.“

Achtzehntes Capitel.

1853—1837.

Publicationen der Jahre 1835 und 1836. — Erste Aufführung der „Hugenotten". — Gusikow, Lipiński, Thalberg. — Empfänglichkeit für die Reize des schönen Geschlechts, und Wandelbarkeit im Verkehr mit demselben. — Die Familie Wodziński. — Liebe zu Maria Wodzińska (Dresden 1835; Marienbad 1836). — Zweite Reise nach Leipzig (1836). — Charakter der wichtigsten Begebnisse des Jahres 1837. — Erwähnung der ersten Begegnung mit George Sand. — Reise nach London. — Zeitungsnachricht von einem zweiten Besuch in Marienbad. — Gesundheitszustand im Jahre 1837.

Während des Zeitraumes, von welchem dies Capitel handelt, war Chopin's künstlerische Thätigkeit, von seinen Claviervorträgen in Privatkreisen abgesehen, auf Unterrichtgeben und Componiren beschränkt.[1] Die Daten des Erscheinens seiner Werke geben uns ein annähernd richtiges Bild seiner schöpferischen Wirksamkeit. Im Jahre 1835 erschienen: im Februar *Premier Scherzo*, Opus 20, B-moll, Herrn T. Albrecht gewidmet, und im November *Quatre Mazurkas*, Opus 24, dem Grafen de Perthuis gewidmet. 1836 erschienen: im April *Second concerto*, Opus 21, F-moll, der Gräfin Delphine Potocka gewidmet; im Mai *Deux Nocturnes*, Opus 27, Cis-moll und Des-dur, der Gräfin D'Appony gewidmet; im Juni *Ballade*, Opus 23, G-moll, dem Baron von Stockhausen gewidmet; im Juli *Grande Polonaise brillante*, Opus 22, Es-dur,

[1]) Ein Pariser Correspondent der „Neuen Zeitschrift für Musik" schreibt am 17. Mai 1836, dass Chopin sich während des ganzen Winters nicht habe hören lassen, wobei wir selbstverständlich zu ergänzen haben „öffentlich".

précédée d'un Andante spianato für Clavier und Orchester, der Baronin D'Est gewidmet, und *Deux Polonaises,* Opus 26, Cismoll und Es-dur, Herrn J. Dessauer gewidmet. Es bedarf kaum der Erwähnung, dass die Opuszahlen nicht mit der Entstehungszeit der betreffenden Werke correspondiren. Das Concert stammt aus dem Jahre 1830; aus Obigem ergiebt sich, dass Opus 24 und 27 früher im Druck gewesen sind, als Opus 23 und 26, und dass Opus 25, obwohl es der Componist, wie wir wissen, in den Jahren 1834 und 1835 vorgetragen hat, erst 1837 erschienen ist.

Das unstreitig wichtigste musikalische Ereigniss der Saison 1835—1836 war die erste Aufführung von Meyerbeer's „Hugenotten", welche am 29. Februar 1836 in der grossen Oper stattfand und einen ausserordentlichen Erfolg hatte. Mehr als die Opernhäuser interessiren uns jedoch die Concertsäle. Dies Jahr führte zwei polnische Musiker nach Paris: den Violinspieler Lipiński und den Virtuosen auf der Strohfiedel,[1]) Gusikow, den Mendelssohn „ein wahres Genie" genannt hat, und ein anderer Zeitgenosse als einen der drei hellsten Sterne (die beiden andern waren Paganini und die Malibran) am damaligen Musik-Himmel bezeichnete. Man erzählt, dass Lipiński sich an Chopin gewendet habe mit der Bitte, ihm das Terrain in Paris zu ebenen. Der Letztere versprach, dafür sein Möglichstes zu thun, wenn Lipiński ein Concert zum Besten der polnischen Flüchtlinge geben wolle. Auf diesen Vorschlag ging dieser anfangs ein, machte aber später sein Versprechen rückgängig, mit der Entschuldigung, dass er sich durch ein solches Concert seine Aussichten in Russland, wo er demnächst zu concertiren beabsichtigte, verderben würde. Darüber erzürnt, weigerte sich Chopin, irgend etwas zur Förderung der Pariser Pläne seines Landsmanns zu thun. Mag diese Geschichte wahr sein oder nicht, so war doch Lipiński's Concert im Hôtel de Ville am 3. März eines der glänzendsten und bestbesuchtesten der Saison.[2])

---

[1]) Auch Gigelira oder Xylophon genannt, ein Instrument, welches aus abgestimmten, auf einer Strohunterlage ruhenden Holzstäben besteht, die mit Klöppeln geschlagen werden.

[2]) Vgl. *Revue et Gazette musicale* vom 13. März 1836. Dasselbe meldet Mainzer in der „Neuen Zeitschrift für Musik".

Derjenige Virtuose aber, dessen Erscheinen die grösste Sensation hervorrief, war Thalberg. Die *Gazette musicale* kündigte am 8. November 1835 seine Ankunft an. Er liess sich zum ersten Mal bei Zimmermann hören, in einer Soirée, wo auch Frau Viardot-Garcia, Duprez und De Bériot mitwirkten. Der Enthusiasmus, welchen Thalberg bei dieser Gelegenheit wie auch in der Folge erregte, war maasslos. Der *Ménestrel* brachte nur die allgemeine Stimmung zum Ausdruck, wenn er am 13. März 1836 sagte: „Thalberg ist nicht nur der erste Clavierspieler der Welt, sondern auch einer der hervorragendsten Componisten." Die Neuheit der von ihm hervorgebrachten Wirkungen überraschten und entzückten die Hörer. Die Clavierspieler gaben ihre Anerkennung kund, indem sie des *Confrère* Kunstgriffe und Spielweise annahmen, sobald dieselben aufgehört hatten, sie zu verblüffen; die grosse Mehrzahl der jüngeren Pariser Clavierspieler wurden Nachfolger Thalberg's, aber auch unter den älteren beeilten sich mehrere, aus seinem Beispiel Nutzen zu ziehen. Der frappirendste der von Thalberg in Mode gebrachten Effecte war der, die Melodie in der Mitte, dem klangvollsten Theil des Instrumentes, zu spielen und sie in der Weise unter beide Hände zu vertheilen, dass diese zugleich im Stande waren, sie mit vollen Accorden und glänzenden Passagen zu begleiten. Selbst wenn Thalberg diese Idee dem Harfenisten Parish-Alvars oder dem Clavierspieler Francesco Giuseppe Pollini entlehnt hat, so bleibt ihm doch die Ehre, die Erfindung seiner Vorgänger verbessert und mit überlegener Geschicklichkeit verwendet zu haben. Seine Grösse indessen beruht nicht allein oder nicht einmal hauptsächlich auf diesem oder irgend einem andern sinnreich erdachten und geschickt ausgeführten Kunstgriff: das Geheimniss seines Erfolges lag in dem aristokratischen Wesen seiner künstlerischen Persönlichkeit, in welcher ausgesuchte Eleganz und ruhige Selbsbeherrschung unumschränkt walteten. Mit diesem Grundzuge standen alle Einzelheiten seines Spiels in Uebereinstimmung. Sein Vortrag war bis auf's Aeusserste geglättet; die Ebenheit seiner Scalen, die Klarheit seiner Passagen und Verzierungen war unübertrefflich. Wenn sinnliche Schönheit der Endzweck der Musik wäre, so könnte man seinen Anschlag als das Ideal der Vollendung bezeichnen, denn derselbe war gewissermaassen ein Extract jener

Schönheit. So seltsam der Ausdruck „ölige Klangfülle“ *(sonorité onctueuse)* lauten mag, so entspricht er doch ganz einer Spielweise, welcher jegliche Rauheit, Unruhe und Gewaltsamkeit fern lag. Man hat Thalberg Mangel an Leben, Leidenschaft, kurz, an Seele vorgeworfen; dagegen bemerkt Ambros sehr treffend: „Thalberg's Compositionen und sein Spiel hatten Seele, allerdings eine Salonseele, etwa wie die einer sehr feinen Weltdame, die dabei aber wirklich ein schönes Gemüth besitzt, das nur vor lauter feinstem Weltton nicht recht zu Tage treten kann.“

Dies Gleichniss erinnert mich an eine Bemerkung Heine's, welcher meinte, dass Thalberg sich von andern Pianisten durch das vortheilhaft unterscheidet, was er (Heine) „sein musikalisches Betragen“ nennen möchte. Eine andere Bemerkung des Dichters über dasselbe Thema lautet: „Wie im Leben, so auch in seiner Kunst bekundet Thalberg den angebornen Takt, sein Vortrag ist so gentlemanlike, so wohlhabend, so anständig, so ganz ohne Grimasse, so ganz ohne forcirtes Genialthun, so ganz ohne jene renommirende Bengelei, welche die innere Verzagniss schlecht verhehlt, wie wir Dergleichen bei unsern musikalischen Glückspilzen so oft bemerkten . . . er entzückt nur durch balsamischen Wohllaut, durch Maass und Milde . . . Es giebt nur Einen, den ich ihm vorzöge, das ist Chopin.“

Als Curiosität citire ich noch eine Stelle aus einem am 10. Juli 1836 von George Sand an die Gräfin d'Agoult gerichteten Brief. Freundschaftliche Gefühle und, in einem Falle wenigstens, mehr als freundschaftliche, stellten diese Damen auf die Seite eines anderen Beherrschers der Claviertasten. Die Stelle lautet: „J'ai entendu Thalberg à Paris. Il m'a fait l'effet d'un bon petit enfant bien gentil et bien sage. Il y a des heures où Franz, en s'amusant, badine comme lui sur quelques notes pour déchaîner ensuite les éléments furieux sur cette petite brise.“

Liszt, der sich um diese Zeit in der Schweiz befand, zweifelte an der Zuverlässigkeit der zu ihm gelangten Berichte über Thalberg's Meisterschaft. Ein ungläubiger Thomas, wollte er nur seinen eigenen Augen und Ohren trauen, und da ihm die Neugier keine Ruhe liess, so begab er sich im März 1836 nach Paris. Leider kam er zu spät, da Thalberg einen Tag zuvor

abgereist war. Das enthusiastische Lob, welches er auf seine Fragen nach Thalberg von allen Seiten hörte, irritirte ihn und erschien ihm als eine durch Täuschung veranlasste Uebertreibung. Um die Kritik herauszufordern und die herrschende Meinung durch die That zu widerlegen, gab er zwei Privat-Concerte, das eine bei Pleyel, das andere bei Erard, beide stark besucht, das letztere von mehr als vierhundert Personen. Das Ergebniss war ein glänzender Sieg, und von jetzt an war das clavierspielende Paris in zwei Heerlager getheilt. Die Bewunderung und das Erstaunen Aller, welche Liszt hörten, war grenzenlos, denn seit seinem letzten Auftreten hatte er solche Riesenfortschritte gemacht, dass selbst seine nächsten Freunde überrascht waren. Im Gegensatz zu denjenigen, welche behaupteten, dass mit Thalberg eine neue Aera begonnen habe, erklärte Berlioz im Hinweis auf Liszt's Phantasien über „Die Piraten" und „Die Jüdin", dass dies „die neue Schule des Clavierspiels" sei. Wirklich war Liszt erst jetzt zu seiner vollen Kraft als Clavierspieler und Clavier-Componist gelangt; und als er, nach einem abermaligen Aufenthalt in der Schweiz im December 1836 nach Paris zurückgekehrt, im Verlaufe der Saison gegen Thalberg in die Schranken trat, war dies ein Schauspiel für Götter. „Thalberg" schreibt Léon Escudier „ist die Grazie, wie Liszt die Kraft ist; das Spiel des ersteren ist blond, das des letzteren brünnett." Eine Dame, welche die beiden Clavierspieler in einem, in den Salons der Fürstin Belgiojoso veranstalteten Concert zum Besten armer Italiener hörte. rief aus: „Thalberg est le premier pianiste du monde." „Et Liszt?" fragte die Person, an welche diese Worte gerichtet waren; die Antwort lautete: „Liszt! Liszt — c'est le seul!" Dies ist die richtige Art, in welcher grosse Künstler beurtheilt werden sollten. Es ist häufiger Beschränktheit des Empfindens als kritische Schärfe, welche die Leute veranlasst. einen Künstler zu erheben und einen andern. von ihm verschiedenen, zu verkleinern. Im weiten Reiche der Kunst finden sich viele Arten der Vortrefflichkeit; unmöglich kann ein Mensch sie alle, und noch gar im höchsten Grade, in sich vereinen. Einige dieser Vortrefflichkeiten sind thatsächlich unvereinbar und schliessen einander aus; die meisten können nur durch einen Compromiss vereinigt werden. Demnach braucht von zwei unter sich verschiedenen Künstlern nicht nothwendigerweise einer

dem andern überlegen zu sein; derjenige, welcher im Ganzen der grössere ist, kann in gewissen Punkten von dem kleineren überragt werden. Der Leser wird vielleicht sagen, dieses Alles verstehe sich von selbst, und darin hat er ganz recht; wenn er aber die Urtheile berücksichtigen möchte, welche jeden Tag gefällt werden, so könnte er sich leicht überreden, dass jene selbstverständlichen Wahrheiten verborgener Art und hier zum ersten Mal enthüllt sind.

Als Liszt nach seiner ersten Rückkehr aus der Schweiz Thalberg selbst in Paris nicht fand, suchte er seine Neugierde dadurch zu befriedigen, dass er die Compositionen desselben gründlich studirte. Das Ergebniss dieses Studiums legte er in einer Kritik von Thalberg's *Grande Fantaisie*, Opus 22, und *Caprices* Opus 15 und 19 nieder, welche 1837 in der *Gazette musicale* erschienen, begleitet von einer, die abweichende Meinung des Redacteurs ausdrückenden Anmerkung. In der Einleitung zu dieser Kritik, welche richtiger „Pasquill" oder „Schmähschrift" heissen müsste, macht sich Liszt über Thalberg's Titel eines „Pianisten Sr. Majestät des Kaisers von Oesterreich" lustig, und spielt auf die entfernte (d. h. illegitime) Verwandtschaft seines Nebenbuhlers mit einer adligen Familie an, indem er den Erfolg desselben wesentlich diesen beiden Umständen zuschreibt. Der persönliche und verletzende Ton dieser Kritik erinnert einigermaassen an die Art, in welcher die Gelehrten früherer Jahrhunderte, namentlich des 16. und 17. Jahrhunderts, in wissenschaftlichen Controversen miteinander umgingen. Liszt erklärt, dass nicht Eifersucht sondern Wahrheitsliebe ihn zum Schreiben gedrängt habe, indessen täuschte er sich hierin selbst; auch war er durch seine besonderen Kenntnisse und Erfahrungen als Musiker und Virtuose nicht, wie er meinte, mehr als Andere zu der von ihm unternommenen Aufgabe befähigt — er vergass, dass Niemand in seiner eigenen Sache Richter sein kann. Kein Wunder deshalb, dass Fétis, erzürnt über diesen unprovocirten Angriff eines Künstlers auf seinen Collegen, zur Vertheidigung des Angegriffenen seine Feder in Bewegung setzte. Unglücklicherweise war seine Erwiederung eine langathmige und pedantische Abhandlung, welche neben einigem Wahren vielerlei Fragliches, um nicht zu sagen Thörichtes enthielt. In nichts aber verfehlte er so sein Ziel, als in seiner vergleichenden

Werthschätzung Liszt's und Thalberg's; dies zeigt sich klar in dem sein ganzes Raisonnement zusammenfassenden Satze: „Sie sind der Repräsentant einer unfruchtbaren und abgethanen Richtung, aber nicht der Mann einer neuen Schule! Thalberg ist dieser Mann — daran liegt der ganze Unterschied zwischen Ihnen Beiden."

Wer lächelte nicht bei dieser Combination pompöser Unfehlbarkeit und jämmerlicher Kurzsichtigkeit? Ambros hat richtig bemerkt, dass zwischen Thalberg und Liszt die ganze Verschiedenheit bestand, welche das Talent vom Genie trennt; und in der That führte der Erstere nur eine neue Mode ein, während Liszt wirklich eine neue Schule begründet hat. Jener erfand einige ungewöhnliche Effecte, dieser dagegen bewirkte eine völlige Umwandlung des Clavierstils. Thalberg, obwohl vollendet in seinem Genre, kann niemals mit einem Künstler von der Breite, Universalität, vor Allem der intellectuellen und Gemüths-bewegenden Kraft eines Liszt verglichen werden. Es ist möglich, den Ersteren zu beschreiben, während der Letztere sich Proteus-artig dem Griffe desjenigen entwindet, der ihn zu fassen sucht. Die Thalberg-Affaire war übrigens mit Fétis' Artikel noch nicht zu Ende: Liszt schrieb eine Replik, in welcher es ihm zwar nicht gelang, sich zu rechtfertigen, wohl aber dem armen Gelehrten einige scharfe Hiebe zu versetzen. Ich glaube nicht, dass Liszt den späteren Wiederabdruck dieser literarischen Jünglingsstreiche gebilligt haben würde, wenn er sich die Mühe gegeben hätte, das Geschriebene noch einmal durchzulesen. Es ist lehrreich, seine Kritik der Thalberg'schen Compositionen mit dem zu vergleichen, was Schumann, der in diesem Falle völlig unparteiisch war, über sie gesagt hat. Nach Liszt's Meinung ist die „Hugenotten-Phantasie" nicht nur ein durchaus gedankenarmes und mittelmässiges Werk, sondern auch derart monoton, dass sie aufs Aeusserste langweilt; nach Schumann's Meinung dagegen verdient sie den allgemeinen Enthusiasmus, den sie hervorgerufen, weil der Componist sich als ein Meister seiner Sprache und Gedanken bewährt, als ein Mann von Welt auftritt, die Fäden mit einer Leichtigkeit verknüpft und wieder löst, welche keinerlei Absichtlichkeit gewahren lässt, und seine Hörer mit sich fortreisst wohin er will, ohne sie zu überreizen oder sie zu langweilen. Die Wahrheit ist ohne Zweifel mehr

auf Schumann's als auf Liszt's Seite; obwohl Thalberg's Compositionen nicht den höchsten Meisterwerken gleichstehen, sind sie doch den *Morceaux* eines Czerny, Herz und *hoc genus omne* weit überlegen, und ihr Erscheinen bezeichnet thatsächlich für den Stil der Salonmusik einen Fortschritt zum Besseren.

Und wie dachte Chopin über Thalberg? Er theilte die Meinung Liszt's und stellte sich auf dessen Seite. Eduard Wolff sagte mir, Chopin habe für Thalberg nur Geringschätzung gehabt. Herrn G. Matthias danke ich die folgende Mittheilung, welche Chopin's Stellung scharf beleuchtet: „Ich sah Chopin mit George Sand bei Louis Viardot vor dessen Verheirathung mit Pauline Garcia. Ich war erst zwölf Jahre alt, erinnere mich aber dessen, als wäre es gestern gewesen. Thalberg war dort und spielte seine zweite Don Juan-Phantasie (Opus 42), worauf, wie ich bestimmt versichern kann, Chopin ihm viele und scheinbar ernstgemeinte Complimente machte; freilich kann Niemand wissen, was er dabei dachte, denn Thalberg's Arrangement galt ihm als ein entsetzliches Machwerk, und ich habe selbst gesehen und gehört, wie er es in höchst drolliger und amüsanter Weise parodirte, denn sein Sinn für die Parodie und den Spott war in hohem Grade entwickelt."

Thalberg hat nicht viel mit Chopin verkehrt, noch auch nur den leisesten Schatten eines Einflusses auf ihn ausgeübt; indessen durften wir ihn als einen der ersten Pianisten, ja, als einen der charakteristischsten Erscheinungen seiner Zeit, nicht mit Stillschweigen übergehen. Auch kann die geräuschvolle Laufbahn Liszt's und Thalberg's gleichsam als Hintergrund dienen, um das Bild des geräuschlosen Wirkens Chopin's noch deutlicher hervortreten zu lassen.

Ich habe Chopin im Verdacht, dass er zu der Gattung von Künstlern und Dichtern gehörte „qui font de la passion un instrument de l'art et de la poésie, et dont l'esprit n'a d'activité qu'autant qu'il est mis en mouvement par les forces motrices du coeur." Jedenfalls war ein ideales Liebesverhältniss für ihn Existenz-Bedingung. Dass die Täuschung in seiner ersten Liebe sein Herz nicht verhärtet, und ihn gegen die Reize des schönen Geschlechts nicht unempfindlich gemacht hat, erhellt aus den Bemerkungen George Sand's, die einmal sagt, dass sein Herz zwar glühend und hingebend, jedoch nicht beständig einer Person

ergeben gewesen sei, sondern abwechselnd fünf bis sechs Neigungen beherbergt habe, deren jede, indem sie unter einander kämpften, eine Zeitlang die übrigen beherrschte und in den Hintergrund drängte. Er konnte sich im Verlaufe einer Abendgesellschaft in drei Damen leidenschaftlich verlieben und sie, nachdem er den Rücken gewendet, wieder vergessen, während jede von ihnen sich einbildete, sie allein habe sein Herz gewonnen. Mit einem Worte, Chopin war eine sehr empfängliche Natur, Schönheit und Anmuth, ja, ein blosses Lächeln konnte ihn alsbald zur Begeisterung entzünden, und ein unpassendes Wort oder ein zweideutiger Blick genügten, um ihn zu ernüchtern. Wenn er aber in seinen eigenen Neigungen durchaus nicht exclusiv war, so machte er dagegen die höchsten Ansprüche an Andere. Als Beweis, wie leicht Chopin gegen Jemanden einzunehmen war, und wie wenig er befähigt gewesen, das, was sein Herz gewährte, mit dem, was er vom Anderen verlangte, in Uebereinstimmung zu bringen, erzählt George Sand eine Geschichte, die er von ihm selbst gehört. Um Missverständnisse zu vermeiden, will ich sie in ihren eigenen Worten reden lassen: „Il s'était vivement épris de la petite-fille d'un maître célèbre; il songea à la demander en mariage, dans le même temps où il poursuivait la pensée d'un autre mariage d'amour en Pologne. sa loyauté n'étant engagée nulle part, mais son âme mobile flottait d'une passion à l'autre. La jeune Parisienne lui faisait bon accueil, et tout allait au mieux, lorsqu'un jour qu'il entrait chez elle avec un autre musicien plus célèbre à Paris qu'il ne l'était encore, elle s'avisa de présenter une chaise à ce dernier avant de songer à faire asseoir Chopin. Il ne la revit jamais et l'oublia tout de suite."

Dieselbe Geschichte wurde mir von andern intimen Freunden Chopin's erzählt, welche unbedingt an ihre Wahrheit glaubten; ihre Version unterschied sich nur dadurch von der George Sand's, dass sie keine Anspielung auf eine Liebschaft in Polen enthielt. Wohl mögen George Sand's Bemerkungen in der Hauptsache richtig sein, doch müssen wir die Gewohnheit der Romanschreiberin, ihr Thema zu gestalten und auszuschmücken. in Betracht ziehen, und ebenso das Bestreben des Weibes, ihren entlassenen und zürnenden Liebhaber so schwarz als möglich zu malen. Chopin mag sich zahllosen verliebten Launen

hingegeben haben, doch giebt die Geschichte seines Lebens wenigstens ein Beispiel treuer und tiefwurzelnder Liebe. Auch soll nicht in Abrede gestellt werden, dass Chopin's Liebe für Constantia Gładkowska ernster Art war, sei es, dass das verhängnissvolle Ende auf seine oder auf ihre, oder auf Beider Rechnung zu schreiben ist.

In Folgendem erfahren wir von einer andern Liebesangelegenheit, welche ebenfalls das Prädicat „ernst" beanspruchen darf. Schon als Knabe schloss Chopin Freundschaft mit den Brüdern Wodziński, welche sich in dem Erziehungsinstitut ihres Vaters als Pensionäre befanden. Mit ihnen ging er häufig nach Służewo, der Besitzung ihres Vaters, und wurde so mit der übrigen Familie bekannt. Die Art der Beziehungen Chopin's zu dieser erkennt man aus einem seiner Briefe (vom 18. Juli 1834) an einen der Brüder, der damals mit seiner Mutter und andern Mitgliedern der Familie in Genf war, wohin sie sich nach der polnischen Revolution von 1830—31 (an der die drei Brüder Anton, Casimir und Felix theilgenommen) gewendet hatten:

„Lieber Felix, Du hast gewiss gedacht ‚Fritz wird schmollen, da er meinen Brief nicht beantwortet!' Doch wirst Du Dich erinnern, dass es immer meine Gewohnheit war, Alles zu spät zu thun. So kam ich auch zu spät zu Miss Fanche, und musste folglich warten, bis der biedere Wolf abgereist war. Wäre ich nicht soeben vom Rhein zurückgekehrt, und hätte ich nicht Verpflichtungen, denen ich mich gerade jetzt nicht entziehen kann, so würde ich sofort nach Genf aufbrechen, um Deiner verehrten Mutter zu danken und gleichzeitig ihrer gütigen Einladung zu folgen. Aber das Schicksal ist grausam — mit einem Wort, es kann nicht sein. Deine Schwester war so freundlich, mir ihre Composition zu schicken; sie macht mir das grösste Vergnügen, und da ich zufällig am Abend ihrer Ankunft in einem unserer Salons improvisiren sollte, so nahm ich als Stoff das hübsche Thema von einer gewissen Maria, mit der ich vor Zeiten im Pszenny'schen Hause Versteck spielte . . . Heute! *Je prends la liberté d'envoyer à mon estimable collègue Mlle. Marie une petite valse, que je viens de publier.* Möge er ihr den hundertsten Theil des Vergnügens gewähren, welches ich bei der Ankunft ihrer Variationen empfand. Schliesslich danke ich Deiner Mama noch einmal sehr aufrichtig, dass sie sich ihres alten und ergebenen Dieners, in dessen Adern auch einige Tropfen Cujavischen Blutes fliessen, so freundlich erinnert hat.

F. Chopin.

P. S. Umarme Anton, überschütte Casimir mit Liebkosungen, wenn Du kannst; was Fräulein Maria anlangt, so mache ihre eine graziöse und respectvolle Verbeugung. Sei überrascht und flüstere ihr zu ‚Himmel wie ist sie gross geworden'!"

Wodziński's kehrten, mit Ausnahme von Anton, im Sommer 1835 nach Polen zurück und hielten sich unterwegs einige Zeit in Dresden auf. Anton, der damals in Paris, und im beständigen Verkehr mit Chopin war, unterrichtete diesen von den Erlebnissen der Seinigen und ebenso die Seinigen von den Erlebnissen Chopin's. So machte es sich, dass sie im September 1835 in Dresden zusammentrafen, wohin sich Chopin begab, nachdem er, wie im vorigen Capitel erwähnt wurde, mit seinen Eltern in Carlsbad gewesen war (P. 298). Der Graf Wodziński sagt in seinem Buche „Les trois romans de Frédéric Chopin", Chopin habe mit seinem Vater von seinem Project gesprochen, Maria Wodzińska zu heirathen, und dieser Gedanke sei durch die blosse Kraft der Erinnerung in seiner Seele erwacht. Die junge Dame war damals neunzehn Jahre alt und, nach dem oben erwähnten Schriftsteller, hochgewachsen und schlank, leicht und anmuthig in ihren Bewegungen. Die Gesichtszüge zeichneten sich, wie er sagt, weder durch Regelmässigkeit noch durch classische Schönheit aus, waren jedoch von einem undefinirbaren Reiz. Ihre dunklen Augen waren voll von Zärtlichkeit, Träumerei und innerem Feuer; ein Lächeln von unaussprechlicher Sinnlichkeit spielte um ihre Lippen, ihr üppiges Haar aber war dunkel wie Ebenholz und lang genug, um sie wie ein Mantel einzuhüllen. Chopin und Maria sahen sich jeden Abend im Hause ihres Onkels, des Palatin Wodziński. Der letztere schloss aus ihrem häufigen *tête-à-tête* am Clavier und in versteckten Winkeln des Zimmers, dass sich hier eine Liebesgeschichte entwickele, und nachdem er die Erfahrung gemacht, dass seine Ermahnungen durch Räuspern und strenge Blicke von seiner Nichte unbeachtet blieben, warnte er seine Schwägerin. Diese indessen nahm die Sache leicht, meinte, es sei eine *amitié d'enfance*, Maria liebe die Musik, und überdies werde bald alles zu Ende sein, da ihre Wege auseinandergingen, der ihrige ostwärts nach Polen, der seinige westwärts nach Frankreich. So liess man die Dinge gehen wie sie begonnen hatten; Chopin verbrachte alle seine Abende bei Wodziński's und begleitete sie

auf allen ihren Gängen. Endlich kam die Stunde des Abschieds, die Glocke der Frauenkirche schlug zehn, der Wagen stand vor der Thür. Maria gab Chopin eine Rose aus einem auf dem Tische befindlichen Strauss, und er improvisirte einen Walzer, den er ihr später von Paris sandte, und den sie *L'Adieu* betitelte. Was wir auch von den Einzelheiten dieser Abschiedsscene denken mögen, der in Dresden für Maria componirte Walzer ist eine unleugbare Thatsache. Ein Facsimile desselben findet sich in Szulc' „Fryderyk Chopin" und in Wodziński's „Trois Romans de Frédéric Chopin". Das Manuscript hat die Ueberschrift „Tempo de Valse" auf der linken, und „pour Mlle. Marie" auf der rechten Seite, und ganz unten „F. Chopin, Drezno [Dresden], September 1835."[1])

Die Beiden trafen im folgenden Sommer wieder zusammen, dies Mal in Marienbad, wohin, wie Chopin erfahren hatte, Maria mit ihrer Mutter gegangen war. Sie nahmen ihre Spaziergänge, musikalischen Uebungen und Unterhaltungen wieder auf. Sie zeichnete auch sein Portrait. Endlich hielt Chopin um ihre Hand an. Ihre Antwort lautete, sie könne den Wünschen ihrer Eltern nicht entgegen handeln, noch dürfe sie hoffen, den Willen derselben zu beugen; sie werde ihm aber stets eine dankbare Erinnerung bewahren.[1]) Dies fand im August 1836 statt; zwei Tage darauf verliessen Mutter und Tochter Marienbad. Maria Wodzińska heirathete im folgenden Jahr einen Sohn von Chopin's Pathen, Graf Friedrich Skarbek. Die Ehe wurde eine unglückliche und musste getrennt werden. Später heirathete die Gräfin einen Polen Namens Orpiszewski, welcher vor einigen Jahren in Florenz gestorben ist. Sie ist, meines Wissens, noch am Leben.

Karasowski erzählt den Fall ganz anders. Nach ihm ist Chopin mit den Brüdern Wodziński, die er in Polen gekannt hatte, in Paris wieder zusammengetroffen, und durch sie mit ihrer Schwester Maria bekannt geworden, deren Schönheit und Liebenswürdigkeit ihm sofort ein Interesse erweckte, welches

[1]) Es ist dies der Walzer Opus 69 Nr. 1, eines der von Julius Fontana veröffentlichten posthumen Werke.

[2]) Graf Wodziński berichtet auf Pag. 255 seines Buches, dass die Dame ihm in späteren Jahren obige Worte im Vertrauen mitgetheilt habe.

sich bald in heisse Liebe verwandelte. Dass aber Chopin sie schon in Polen gekannt hat, wird aus seinem oben mitgetheilten Brief an Felix Wodziński ersichtlich, ganz abgesehen von der bestimmten Angabe des Autors der „Trois romans" dass Chopin häufig in Służewo und ein guter Freund Maria's gewesen ist. Weiter sagt Karasowski, indem er das Zusammentreffen Chopin's mit der Familie Wodziński im Jahre 1835 in Dresden völlig unerwähnt lässt, dass Chopin Mitte Juli 1836 nach Marienbad gegangen ist, wo er wusste, dass er Marie und ihre Mutter finden werde; dort habe er sich überzeugt, dass die von ihm Geliebte seine Neigung erwiedere, und sich mit Zustimmung ihrer Verwandten verlobt. Nach Beendigung des Aufenthaltes in Marienbad seien Alle nach Dresden gegangen, wo sie einige höchst genussreiche Wochen verbracht hätten.[1]) Karasowski muss sich irren, es sei denn, dass Chopin zweimal mit Wodziński's in Dresden gewesen ist. Dass sich Chopin 1835 einige Zeit in Dresden aufgehalten hat, ist durch den P. 299 citirten Brief Wieck's sowie durch den oben erwähnten Walzer bewiesen; der letztere scheint auch zu bestätigen, was Graf Wodziński bezüglich der Anwesenheit der Familie Wodziński in Dresden zur selben Zeit sagt. Andererseits besitzen wir keine Beweisstücke, um die Annahme zu rechtfertigen, dass Chopin oder die Familie Wodziński 1836 in Dresden gewesen seien. Nach Karasowski blieb die Verlobung bis Mitte 1837 in Kraft, wo Chopin in Paris die Nachricht erhielt, dass sie von Seiten der Braut auf-

[1]) Karasowski erzählt, Chopin habe sich auf dem Höhepunkt der Glückseligkeit befunden. Sein Humor sei unwiderstehlich gewesen. Er ahmte die berühmtesten Pianisten nach und spielte seine träumerischen Mazurka's in der bei den Warschauer Dilettanten beliebten Weise d. h. streng im Takt und in dem scharf-markirten Rhythmus der gewöhnlichen Tanzmusik. Seine Freunde erinnerten ihn an die Streiche, die er als Knabe während seiner Besuche auf dem Lande gespielt, wie er die Glacéehandschuhe seiner Schwestern weg zu nehmen pflegte, wenn er in eine Abendgesellschaft ging, und wie er versprochen, da er selbst keine neuen kaufen konnte, ihnen Dutzende zu schicken, sobald er eine gute Stellung in Paris erlangt hätte. Der Graf Wodziński bezeugt ebenfalls, dass Chopin in Gesellschaft der Familie Wodziński die heiterste Laune hatte. In seinem Berichte von dem Aufenthalte in Marienbad sagt er von Chopin's *polichinades:* „Er ahmte bald diesen bald jenen berühmten Künstler nach, auch die Vortragsweise gewisser Schüler oder Landsleute, wobei er die Tasten mit extravaganten Geberden bearbeitete, in einer wilden *[échevele]* und romantischen Weise, die er ‚auf die Taubenjagd gehen' nannte."

gehoben sei.[1]) Derselbe berichtet, dass Chopin vor dieser Katastrophe daran gedacht habe, sich mit seiner zukünftigen Gattin in der Nachbarschaft von Warschau, in der Nähe seiner geliebten Eltern und Schwestern niederzulassen; dort habe er in stiller Zurückgezogenheit seiner Kunst leben und Schulen für das Volk gründen wollen. Wie er, ohne eigenes Vermögen und mit einer Frau, die, wenn auch aus ziemlich reicher Familie[2]), doch erst nach dem Tode der Eltern in den Besitz eines Vermögens kommen konnte, diese Träume hätte verwirklichen können, vermag ich mir nicht vorzustellen.

Chopin's Briefe, welche die herzliche Freundschaft zwischen ihm und der Familie Wodziński so entschieden bezeugen, enthalten leider nichts, was seine Beziehungen zu der jungen Dame aufzuklären geeignet wäre, wiewohl sie verschiedene Male dort genannt ist. Am 2. April 1837 schrieb Chopin an Frau Wodzińska wie folgt: „Ich benutze die Erlaubniss der Frau Nakwaska und lege einige Worte ein. Ich erwarte Mittheilungen von Anton's eigener Hand und werde Ihnen einen Brief senden, noch reicher an Detail's, als der, welcher Vincent's Einlagen enthielt. Ich bitte Sie, sich seinetwegen zu beruhigen. Noch sind Alle in der Stadt. Nähere Nachrichten besitze ich nicht weil die Correspondenten nur von sich selbst berichten. Mein Brief vom selben Datum muss bestimmt in Służewo sein, und Sie, soweit es möglich ist, bezüglich dieses Spaniers beruhigen, welcher mir durchaus ein paar Worte schreiben muss. Ich will nicht viel Worte machen, um meine Theilnahme bei der Nachricht vom Tode Ihrer Mutter auszudrücken — nicht dieser wegen, welche ich nicht gekannt habe, sondern um Ihretwillen, die ich kenne (aber das versteht sich ja von selbst!) Ich muss Ihnen noch gestehen, dass ich einen Anfall, wie den in Marienbad gehabt habe; ich sitze vor Fräulein Maria's Album, und sollte ich hundert

[1]) Als Erklärung für die Aufhebung dieser muthmaasslichen Verlobung hat man noch geltend gemacht, dass wenn auch die Mutter derselben günstig gewesen sei, der Widerspruch des Vaters doch den Ausschlag gegeben habe.

[2]) Um seinen Lesern den Standesunterschied klar zu machen, der Chopin von seiner Geliebten trennte, berichtet Graf Wodziński unter andern Einzelheiten, dass ihr Vater über einen Grundbesitz von 20000 Hektaren verfügt habe. Es ist kaum nöthig hinzuzusetzen, dass der Umfang dieser Ländereien, wenn wir die Angabe überhaupt als correct annehmen wollen, weniger auf den Reichthum als auf die sociale Stellung ihres Besitzers schliessen lässt.

Jahre sitzen, so wüsste ich nichts heineinzuschreiben; es giebt eben Tage, wo ich ganz aus dem Häuschen bin — heute wäre es mir lieber, in Służewo zu sein, als nach Służewo zu schreiben, dann würde ich Ihnen mehr erzählen, als ich jetzt geschrieben habe. Meine Empfehlungen an Herrn Wodziński und meine besten Grüsse an Fräulein Maria, Casimir, Therese und Felix."

Der Zweck eines anderen Briefes, datirt vom 14. Mai 1837, ist gleichfalls, von Anton Wodziński, welcher an den Kämpfen in Spanien theilnahm, Nachricht zu geben. „Fräulein Maria" wird im Postscriptum erwähnt, und aufgefordert, einige Worte an ihren Bruder zu schreiben.

Nach sorgfältiger Abwägung der vorliegenden Beweise scheint es mir, dass wir trotz der novellistischen Ausschmückung der *Trois Romans de Frédéric Chopin* den Bericht des Autor's über Chopin's Heirathsantrag und Fräulein Wodzińska's Weigerung im Jahre 1836 in Marienbad für wahr halten dürfen. Das Zeugniss eines Verwandten, welches sich auf directe Mittheilung eines der beiden hauptsächlich am Drama Betheiligten gründet, müssen wir für glaubwürdiger halten, als das eines Fremden, dessen Nachrichten im besten Falle aus zweiter Hand stammen, es sei denn dass wir annehmen wollen, die Dame habe die Thatsachen falsch dargestellt, um der Welt gegenüber im Lichte der Achtbarkeit und Liebenswürdigkeit, statt als blosse Coquette zu erscheinen. Die Briefe können kaum als Beweis für die Verlobung gelten, denn die Aufhebung derselben würde eine Fortsetzung der alten Freundschaft nicht ausgeschlossen haben, und ihr Ton deutet nicht die grössere Intimität eines näheren Verhältnisses an.

Nach seinem Marienbader Aufenthalt kam Chopin wieder nach Leipzig. Aber die feierlichen Verabredungen zwischen ihm und Mendelssohn vom Jahre zuvor waren nicht eingehalten worden; Chopin ist im Laufe des Winters nicht nach Leipzig gegangen, und hätte er es gethan, so wäre doch Mendelssohn nicht in der Lage gewesen, zu Ehren seines Gastes eine neue Symphonie seiner Composition aufzuführen. Verschiedene Stellen in Briefen Schumann's aus dem Anfang des Jahres 1836 beweisen indessen, dass Chopin von seinen Leipziger Freunden nicht vergessen war, und, wie es scheint, mit ihnen in Briefwechsel gestanden hat. Am 8. März 1836 schrieb Schumann an

Moscheles: „Mendelssohn grüsst Sie herzlich. Er hat sein Oratorium beendigt und dirigirt es selbst zum Düsseldorfer Musikfest. Vielleicht reise auch ich dahin, vielleicht auch Chopin, dem wir deshalb schreiben."

Die erste Aufführung von Mendelssohn's „Paulus" fand am 22. Mai in Düsseldorf statt. Aber weder Schumann noch Chopin waren dabei. Der letztere plante ohne Zweifel schon seine Reise nach Marienbad, und konnte sich den Luxus zweier Ausflüge in einem so kurzen Zeitraume nicht gestatten.

Eine andere hierher gehörige Stelle eines Briefes von Schumann (vom 28. August 1836 an seinen Bruder Eduard und seine Schwägerin Therese) lautet: „Eben schrieb ich an Chopin, der in Marienbad sein soll, ob er auch wirklich da ist. Jedenfalls käme ich auch ohnedies im Herbst noch einmal zu Euch. Schreibt mir aber Chopin gleich, so reise ich eher, und über Carlsbad nach Marienbad. Therese, wie wär' es! Du musst mit! lies erst die Antwort von Chopin und dann über das Andere ausführlich."

Chopin hatte entweder Marienbad schon verlassen, oder er war im Begriff es zu thun, als er Schumann's Brief erhielt. Hätte er ihn früher erhalten, so würde seine Antwort nicht eben ermuthigend ausgefallen sein; denn in seinen Verhältnissen würde ihm auch der geschätzteste College, der liebenswürdigste Gesellschafter im Wege gewesen sein. Rebecka Dirichlet, eine Schwester Mendelssohn's, kam damals mit ihrem Gatten nach Marienbad und erfuhr, dass Chopin sich nicht zeige, und dass seinArzt sowie eine polnische Gräfin, welche ihn ausschliesslich für sich in Beschlag genommen, ihm nicht erlaubten zu spielen. Da sie jedoch von ihren Brüdern soviel über sein Spiel gehört hatte, so war sie, um ihre Neugier zu befriedigen, bereit, eine *bassesse* zu begehen und sich als „Soeur des Messieurs Paul et Félix Mendelssohn-Bartholdy" bei ihm zu präsentiren. Einige Tage später schreibt sie in humoristischem Tone: „Die Bassesse gegen Chopin ist begangen und höchst geplumpt. Dirichlet ging zu ihm und sagte ihm eine *Soeur* etc. nur einen Mazurka — *impossible, mal aux nerfs, mauvais piano — et comment se porte cette chère Madame Hensel, et Paul est marié? heureux couple etc. allez vous promener* — das erste und das letzte Mal, dass wir so etwas thun!"

Aber wenn Schumann und Chopin sich in Marienbad nicht trafen, so sahen sie sich dafür in Leipzig. Wie sehr der eine von ihnen sich über den Besuch freute, erkennt man aus folgendem Briefe Schumann's an Heinrich Dorn vom 14. September 1836: „Eben als ich vorgestern Ihren Brief erhalte und antworten will, wer tritt herein? — Chopin. Das war grosse Freude. Einen schönen Tag lebten wir, den ich gestern noch nachfeierte . . . Von Chopin habe ich eine neue Ballade. Sie scheint mir sein genialischstes (nicht genialstes) Werk; auch sagte ich es ihm, dass es mir das liebste unter allen. Nach einer langen Pause Nachdenken sagte er mit grossem Nachdruck —, das ist mir lieb, auch mir ist es mein Liebstes.' Ausserdem spielte er mir eine Menge Etüden, Notturns, Masureks — Alles unvergleichlich. Wie er am Clavier sitzt, ist rührend anzusehen. Sie würden ihn sehr lieben. Clara [Wieck] ist aber grössere Virtuosin und giebt seinen Compositionen fast noch mehr Bedeutung, als er selbst. Denken Sie sich das Vollendete, eine Meisterschaft, die von sich selbst gar nichts zu wissen scheint."

Ausser der Ankündigung vom 16. September 1836, dass Chopin einen Tag in Leipzig gewesen sei, dass er unter anderen Dingen neue „himmlische" Etüden, Nocturnen, Mazurkas und eine neue Ballade mitgebracht, endlich dass er viel und „sehr unvergleichlich" gespielt habe, finden sich in Schumann's Beiträgen für die „Neue Zeitschrift für Musik" unverkennbare Reminiscenzen an diesen Besuch Chopin's. So beispielsweise in einem Berichte über Tanzmusik, welcher im folgenden Jahre unter dem Titel „Bericht an Jeanquirit in Augsburg über den letzten kunsthistorischen Ball beim Redacteur ***" erschien und in welchem der Schreiber von einer Unterhaltung mit seiner Tänzerin Beda berichtet: „Ich lenkte das Gespräch leise auf Chopin selbst. Kaum dass sie den Namen gehört, als sie mich zum ersten Mal ganz anblickte, mit grossen guten Augen. ‚Und Sie kennen ihn?' Ich gab zu. ‚Und haben ihn gehört?' Ihre Gestalt ward immer hehrer. ‚Und haben ihn gehört?' Und wie ich ihr jetzt erzählte, dass es schon ein unvergesslich Bild gäbe, ihn wie einen träumenden Seher am Clavier sitzen zu sehen, und wie man sich bei seinem Spiele wie der von ihm erschaffene Traum vorkäme, und wie er die heillose Gewohnheit habe, nach dem Schlusse jedes Stückes mit einem Finger über

die pfeifende Claviatur hinzufahren, sich gleichsam mit Gewalt von seinem Traum loszumachen, und wie er sein zartes Leben schonen müsse. — schmiegte sie sich immer ängstlich freudiger an mich und wollte mehr und mehr über ihn wissen."

Sehr interessant beschreibt Schumann in einem anderen Bericht desselben Jahres (1837) Chopin's Vortrag einiger seiner Etüden Opus 25: „Bei diesen Etüden kommt mir noch zu Statten, dass ich sie meist von Chopin selbst gehört, und ‚sehr *à la Chopin* spielt er selbige' flüsterte mir Florestan dabei ins Ohr. Denke man sich, eine Aeolsharfe hätte alle Tonleitern, und es würfe diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, dass immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar, — und man hat ungefähr ein Bild seines Spieles. Kein Wunder aber, dass uns gerade die Stücke die liebsten geworden, die wir von ihm gehört, und so sei denn vor Allem die erste in As-dur erwähnt, mehr ein Gedicht, als eine Etüde. Man irrt aber, wenn man meint, er hätte da jede der kleinen Noten deutlich hören lassen; es war mehr ein Wogen des As-dur-Accordes, vom Pedal hier und da von Neuem in die Höhe gehoben; aber durch die Harmonien hindurch vernahm man in grossen Tönen Melodie, wundersame, und nur in der Mitte trat einmal neben jenem Hauptgesang auch eine Tenorstimme aus den Accorden deutlicher hervor. Nach der Etüde wird's Einem, wie nach einem sel'gen Bild, im Traum gesehen, das man, schon halb wach, noch einmal erhaschen möchte; reden liess sich wenig darüber und loben gar nicht. Er kam alsbald zur andern in F-moll, die zweite im Buch, ebenfalls eine, in der sich Einem seine Eigenthümlichkeit unvergesslich einprägt, so reizend, träumerisch und leise, etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe. Wiederum schön, aber weniger neu im Charakter als in der Figur, folgte die in F-dur; hier galt es mehr, die Bravour zu zeigen, die liebenswürdigste, und wir mussten den Meister sehr darum rühmen . . . Doch wozu der beschreibenden Worte!"

Ein Brief von Mendelssohn steht uns diesmal nicht zur Verfügung; dieser war anderswo beschäftigt und in ähnlicher Weise, wie Chopin in Marienbad. Nachdem er sich in eine Frankfurterin, Fräulein Jeanrenaud, verliebt hatte, war er nach Scheveningen gegangen, um zu sehen, ob seine Liebe die Probe

der Trennung aushalte. Da sie dieselbe glänzend bestand, so konnte am 9. September, wenige Tage vor Chopin's Ankunft in Leipzig, seine Verlobung mit der genannten Dame stattfinden, welche am 28. März 1837 seine Gattin wurde.

Noch eine andere Person, welche ich in Verbindung mit Chopin's erstem Besuch in Leipzig erwähnt habe, Henriette Voigt,[1]) berichtet in ihrem Tagebuch am 13. September 1836 Folgendes über den Eindruck, den er ihr gemacht: „Gestern war Chopin hier und spielte eine halbe Stunde auf meinem Flügel — Phantasie und neue Etüden von sich — interessanter Mensch, noch interessanteres Spiel — es griff mich seltsam an. Die Ueberreizung seiner phantastischen Art und Weise theilt sich dem Scharfhörenden mit: ich hielt ordentlich den Athem an mich. Bewundernswürdig ist die Leichtigkeit, mit der diese sammtnen Finger über die Tasten gleiten, fliehen möchte ich sagen. Er hat mich entzückt, ich kann es nicht leugnen, auf eine Weise, die mir bis jetzt noch fremd war. Was mich freute, war seine kindliche, natürliche Art, die er im Benehmen wie im Spiel zeigte." —

Nach dieser kurzen Leipziger Reise-Unterbrechung, bei welcher Gelegenheit Chopin nicht versäumte, das Grabmal des Fürsten Joseph Poniatowski, der hier 1812 durch Ertrinken in der Elster einen frühen Tod gefunden, mit einem Kranz zu schmücken, setzte er seine Heimreise nach Paris fort, wobei er sich möglicherweise noch zwei oder drei Tage in Heidelberg aufgehalten hat.

Die nicht-künstlerischen Ereignisse dieser Periode sind interessanter als die künstlerischen; voran, der Zeit und Bedeutung nach, Chopin's erste Begegnung mit George Sand, ein Ereigniss, welches mehr als irgend ein anderes einen Markstein in Chopin's Leben bildet. Da aber dieser Gegenstand eine ausführlichere Erörterung verlangt, so möge er in einem besonderen Capitel Platz finden.

Im Uebrigen ist aus dieser Periode noch ein Brief Mendelssohn's an Hiller vom 1. September zu erwähnen. Mendelssohn,

[1]) Der Herausgeber der „Acht Briefe und ein Facsimile von Felix Mendelssohn-Bartholdy" nennt sie „die kunstsinnige Gattin eines Leipziger Kaufmanns, dessen Haus den in Leipzig wohnenden wie durchreisenden Musikern gastfreundlich offen stand".

der am 24. August 1837 in London angekommen war, schreibt: „Chopin soll vor vierzehn Tagen plötzlich hier gewesen sein, hat aber Niemand besucht und kennen gelernt, einen Abend bei Broadwood sehr schön gespielt. und dann gemacht, dass er wieder fortkam. Er soll aber immer noch sehr leidend und krank sein."

Chopin kam am 11. Juli in Begleitung von Camille Pleyel und Stanislaus Kózmian dem älteren nach London und blieb dort bis zum 22. Pleyel stellte ihn als „Herrn Fritz" seinem Freunde James Broadwood vor, der sie zum Mittagessen in seinem Hause in Bryanston Square einlud. Das Incognito konnte indessen nur so lange bewahrt werden, als Chopin seine Hände vom Clavier entfernt hielt. Als er sich nach dem Mittagessen zum Spiel hinsetzte, schöpften die Damen des Hauses Verdacht und nun gelang es ihnen auch bald, die Wahrheit herauszubekommen. Moscheles bemerkt über diesen Besuch Chopin's noch Folgendes: „Chopin, der kurze Tage in London zubrachte, war der Einzige unter den fremden Künstlern, der Niemanden besuchte und auch nicht besucht sein wollte, da jede Unterhaltung sein Brustleiden verschlimmerte. Er hörte einige Concerte und verschwand."

Von besonderem Interesse sind die Erinnerungen des Verfassers eines enthusiastischen Artikels[1]) über einige Nocturnen und ein Scherzo von Chopin in der *Musical World* vom 23. Februar 1838: „Wäre er [Chopin] nicht der zurückgezogenste und wenigst ehrgeizigste von allen lebenden Musikern, so würde er längst als der Erfinder eines neuen Stils oder einer neuen Schule der Claviercomposition gefeiert worden sein. Während seines kurzen Besuches in unserer Hauptstadt in letzter Saison hatten nur Wenige den hohen Vorzug, seine gewissermaassen improvisirten Vorträge zu hören; diese Wenigen aber werden die Erinnerung daran für immer festhalten. Er ist nach unserer Meinung der entzückendste aller Salon-Pianisten. Die Lebhaftigkeit seines Stils ist so maassvoll, die Zartheit so geläutert, die Schwermuth so sanft, die Zierlichkeiten so vollendet und systematisch, das Ganze in Folge richtigen Urtheils und eines aufs Höchste verfeinerten Geschmackes so abgerundet, dass

[1]) Wahrscheinlich J. W. Davison.

es bei der Menge in einem grossen Concertsaal oder in einem gedrängt vollen Salon seine Wirkung verfehlen würde."

Die „Neue Zeitschrift für Musik" brachte am 8. September 1837 eine Notiz, dass sich Chopin in einem böhmischen Badeort aufhalte. Ich zweifle an der Richtigkeit dieser Angabe; jedenfalls ist mir keine Bestätigung derselben bekannt geworden und die beglaubigten Thatsachen stehen mit ihr in Widerspruch.

Bis dahin war Chopin, wenn auch nichts weniger als robust, doch von irgend einer ernsten Krankheit verschont geblieben. Jetzt indessen sollte die Zeit der Prüfungen für ihn beginnen. In einem undatirten, höchstwahrscheinlich aber im Sommer 1837 geschriebenen Brief an Anton Wodziński, welcher in dem damals in Spanien wüthenden Bürgerkriege verwundet worden war, finden sich Bemerkungen, die Mendelssohn's und Moscheles' Angabe bestätigen: „Mein theuerstes Leben! Verwundet! Fern von uns — und ich kann Dir nichts schicken . . . Deine Freunde denken nur an Dich. Um Gotteswillen erhole Dich und kehre zurück, sobald als möglich. Die Zeitungsberichte sagen, Eure Legion sei völlig vernichtet. Tritt nur nicht in die spanische Armee ein . . . Titus [Woyciechowski] schrieb mir und fragte, ob ich nicht irgend wo in Deutschland mit ihm zusammentreffen könnte. Während des Winters habe ich wieder an Influenza gelitten. Man wollte mich nach Ems schicken; bis jetzt hingegen denke ich nicht an Reisen, da ich unfähig bin, mich zu bewegen. Ich componire und mache Manuscripte druckfertig. Ich denke viel mehr an Dich, als Du Dir vorstellst, und liebe Dich so sehr wie immer. F. C.

Glaube mir, Du und Titus, ihr wohnt in meinem Herzen.

Am Rande des Briefbogens steht noch: „Ich gehe vielleicht für ein paar Tage zu George Sand; aber beruhige Dich, dies wird die Absendung Deines Geldes nicht verzögern, denn ich werde Hänschen [Matuszński] mit dem Nöthigen beauftragen."

Bezüglich dieses Briefes sowie der beiden früher erwähnten an die Familie Wodziński bemerke ich noch, dass ich sie in M. A. Szulc's „Fryderyk Chopin" gefunden habe.

Neunzehntes Capitel.

George Sand: ihr früheres Leben (1804—1836); ihr Charakter als Frau und als Schriftstellerin.

Nunmehr ist der Zeitpunkt gekommen, den Leser mit Frau Dudevant, oder, wie ihr bekannterer Schriftstellername lautet, mit George Sand bekannt zu machen, deren Erscheinen auf dem Schauplatz schon im vorigen Capitel angekündigt wurde. Der Charakter dieser Dame ist so vielfach erörtert worden, und eine genaue Bekanntschaft mit demselben ist so wesentlich für das richtige Verständniss der bedeutenden Rolle, die sie in dem noch übrigen Theile von Chopin's Leben spielt, dass dieses lange Capitel — eine Art Intermezzo, eine Biographie in der Biographie — nicht als überflüssig oder zu ausgedehnt erscheinen wird. Wenn ich etwas weit aushole, und gewissermaassen vor dem Anfang anfange, so geschieht es, weil in diesem Falle der Stammbaum eine besondere Bedeutung hat.

Die Mutter von George Sand's Vater war die Tochter des *Maréchal de Saxe* (Graf Moritz von Sachsen, natürlicher Sohn August's des Starken und der Gräfin Marie Aurora von Königsmark) und der *dame de l'opéra*, Fräulein de Verrières, deren wirklicher Name Frau de la Rivière, née Marie Rinteau war. Diese Tochter, Marie Aurora, heirathete im Alter von fünfzehn Jahren den Grafen de Horne, einen natürlichen Sohn Ludwig's XV., welcher bald nach der Hochzeit starb; fünfzehn Jahre später aber liess sie sich herab, dem *receveur général* Dupin de Francueil die

George Sand

Hand zu reichen, der, wenn auch von alter und angesehener Familie, doch nicht zum hohen Adel gehörte. Näheres über Fräulein de Verrières findet man in den Memoiren Marmontel's (welcher einer ihrer vielen Liebhaber war), und über Dupin, seinen Vater, seine Schwiegermutter, seine erste Gattin etc. in Rousseau's „Confessions", wo er übrigens stets *De Francueil* genannt wird. Trotz der Ungleichheit des Alters — er war doppelt so alt wie sie — war die Ehe zwischen Herrn Dupin und der Gräfin De Horne eine sehr glückliche. Sie hatten ein Kind, einen Sohn Maurice François Elisabeth Dupin, welcher 1798 in die Armee eintrat und zwei Jahre später während des Feldzuges in Italien erst Lieutenant und später Adjutant des Generals Dupont wurde.

In Italien und um dieselbe Zeit wurde Maurice Dupin mit Sophie Victoire Antoinette Delaborde bekannt und verliebte sich in sie. Sie war die Tochter eines Pariser Vogelhändlers, wurde Figurantin an einem kleinen Theater, wo ihre Jugend, wie George Sand sich schonend ausdrückt „den schlimmsten Zufälligkeiten ausgesetzt war". Mit Aufopferung aller Vortheile, die sie bis dahin genossen, folgte sie Maurice Dupin nach Frankreich. Dieser *Liaison* entsprossten mehrere Kinder, die aber alle, mit Ausnahme eines einzigen, sehr jung starben. Einen Monat vor der Geburt Derjenigen, welche unser Interesse hier in Anspruch nimmt, verheirathete sich Maurice Dupin mit Sophie Delaborde. Die Ehe wurde nur civil geschlossen und ohne Wissen seiner Mutter, welche sich gegen diese Verbindung opponirt hatte, weniger wegen Sophien's plebejischen Ursprungs, als wegen ihrer zweifelhaften Vergangenheit.

Es war am 5. Juli 1804, als Amantine Lucile Aurore Dupin, die unter dem Namen George Sand dereinst die Welt mit ihrem Ruhm erfüllen sollte, das Licht der Welt erblickte. Der Säugling, welcher durch eine Kriegslist in die Arme der Grossmutter gespielt war, besänftigte den Zorn der alten Dame über die heimlich geschlossene Ehe, so dass sie ihrem Sohne vergab, seine Gattin bei sich empfing und sich in das Unabänderliche zu fügen versuchte. Maurice Dupin kam nach dem spanischen Feldzug, den er als Adjutant Murat's mitgemacht, nach Nohant, dem in der Landschaft Berry belegenen Schlosse seiner Mutter. Dort verlor die kleine Aurora ihren Vater, als sie erst vier Jahre alt war; er wurde eines Tages auf dem Heimwege von

dem Nachbarstädtchen La Châtre vom Pferde abgeworfen, und starb alsbald in Folge des Sturzes.

Dies Ereigniss war für die Zukunft des Kindes ein sehr ernstes, denn nur der Verstorbene hätte den Gegensatz zwei so unähnlicher Charaktere, wie die der Mutter und der Grossmutter Aurora's, ausgleichen können. Die Mutter war „von dunklem Teint, bleich, leidenschaftlich, unbeholfen und schüchtern in feiner Gesellschaft, aber stets bereit zu explodiren, wenn einmal der innere Sturm zu heftig toste"; ihr Temperament war das „einer Spanierin: eifersüchtig, passionirt, hitzig und schwach, eigensinnig und gütig zugleich". Der Abbé Beaumont (ein natürlicher Sohn des Fräulein de Verrières und des Fürsten Turenne, Herzog von Bouillon, mithin Grossonkel Aurora's) sagte von ihr, sie habe einen schlechten Kopf, aber ein gutes Herz. Sie war gänzlich unerzogen, hatte aber glückliche Naturanlagen, sang allerliebst und war geschickt in Handarbeiten. Die Grossmutter dagegen war „von lichtem Teinte, blond, ernst, ruhig und würdig in ihrer Haltung, das sächsische Blut nicht verleugnend, von einem imponirenden Wesen voll Sicherheit und protegirender Gutherzigkeit". Sie hatte die Philosophen des achtzehnten Jahrhunderts eifrig studirt und war überhaupt eine Dame von vielseitiger Bildung. Etwa zwei Jahre lang brachten diese beiden Frauen es fertig, zusammen zu leben, freilich stets in dem Gefühl der Uneinigkeit, welches nicht immer mit Erfolg unterdrückt wurde und gelegentlich zu offenem Streit führte. Schliesslich kamen sie dahin überein, dass das Kind bei der Grossmutter bleiben solle, wogegen diese ihrer Schwiegertochter ein Jahresgehalt aussetzte, welches ihr gestattete, in Paris zu leben. Dies Arrangement hatte für die jüngere Frau Dupin den Vortheil, dass sie sich von nun an der Pflege einer andern Tochter widmen konnte, die vor ihrer Bekanntschaft mit Aurora's Vater geboren war.

Von ihrer Mutter erhielt Aurora den ersten Unterricht im Lesen und Schreiben. Der Sinn für literarische Thätigkeit scheint ihr angeboren gewesen zu sein, denn schon im Alter von fünf Jahren schrieb sie Briefe an ihre Grossmutter und ihren Stiefbruder (ein natürlicher Sohn ihres Vaters). Als sie sieben Jahre alt war, begann Deschartres, der Verwalter des Vermögens ihrer Grossmutter, der auch Maurice Dupin's Erzieher gewesen war,

französische Grammatik und Verslehre, Lateinisch, Arithmetik, Botanik und ein wenig Griechisch mit ihr zu treiben.' Sie fand indessen an keiner dieser Disciplinen Geschmack; die trockene Classificirung von Pflanzen und Worten war ihr zuwider, die Arithmetik wollte nicht in ihren Kopf hinein und die Dichtkunst war nicht ihre Sprache. Dagegen war die Geschichte für sie eine Quelle hohen Genusses; sie las sie freilich wie einen Roman, ohne sich um Jahreszahlen und andere langweilige Einzelheiten zu kümmern. Auch die Musik liebte sie, wenigstens so lange ihre Grossmutter sie darin unterrichtete, denn unter der mechanischen Drill-Methode des Organisten von La Châtre, dem sie später übergeben wurde, verwandelte sich ihre Liebe in Gleichgültigkeit. Derjenige Erziehungsgegenstand aber, der allgemein als das Fundament aller Erziehung gilt — ich meine die Religion — wurde auch nicht mit einem Worte erwähnt. Zwar gab man dem Kinde die heilige Schrift in die Hand, doch überliess man es ihr, den Inhalt derselben nach Belieben anzunehmen oder zu verwerfen. Ihre Grossmutter, welche Deistin war, hasste nicht nur die Frommen, sondern die Frömmigkeit selbst und mehr als Alles den Katholicismus. Christus war in ihren Augen ein ehrenwerther Mann, das Evangelium eine vortreffliche Philosophie, nur bedauerte sie, dass hier die Wahrheit durch lächerliche Fabeln verhüllt sei. Das Bischen Religion, welche dem Kinde beigebracht war, dankte es der Mutter, an deren Seite sie niederknien und ihre Gebete hatte hersagen müssen. „Meine Mutter" schreibt George Sand in ihrer *Histoire de ma vie*, der diese Angaben entnommen sind „vereinigte mit ihrem religiösen Empfinden ein poetisches Element, und ich bedurfte der Poesie." Aurora's Sehnen nach Religion und Poesie sollte nicht unbefriedigt bleiben. Im Traume erschien ihr einmal ein Geist, Corambé genannt; dies Traumwesen nahm von ihrer wachen Einbildungskraft Besitz und wurde die Gottheit ihrer Religion, der Titel und Haupt-Held ihres kindischen, ungeschriebenen Romanes. Corambé, der geschlechtslos war, oder richtiger von demjenigen Geschlechte, welches die jeweiligen Umstände erforderten — denn er war unzähligen Metamorphosen unterworfen — hatte „alle Attribute körperlicher und moralischer Schönheit, die Gabe der Beredsamkeit und den allmächtigen Reiz der Kunst, namentlich den Zauber der musikalischen

Improvisation" und war thatsächlich ein Abstractum aller der heiligen und profanen Geschichten, die sie gehört und gelesen hatte.

Die Misshelligkeiten zwischen Auroren's Mutter und Grossmutter dauerten fort, denn der Verkehr zwischen Beiden hörte selbstverständlich nicht gänzlich auf. Die erstere besuchte ihre Verwandten in Nohant und die letztere brachte gelegentlich einige Wochen mit ihren Enkeln in Paris zu. Aurora, welche Beide liebte, ihre Mutter sogar leidenschaftlich, litt sehr unter der Eifersucht der beiden Frauen, welche sich in Klagen, Spöttereien und Vorwürfen Luft machte. Einmal war sie entschlossen, nach Paris zu gehen und bei ihrer Mutter zu bleiben; nur durch das denkbar grausamste Mittel konnte sie davon abgebracht werden, nämlich dadurch, dass ihre Grossmutter ihr von dem ausschweifenden Leben erzählte, welches die Mutter vor der Verheirathung mit ihrem Vater geführt. „Meine ersten socialistischen und demokratischen Anschauungen" schreibt George Sand „danke ich der Eigenthümlichkeit meiner Lage, d. h. gewissermaassen *à cheval* zwischen zwei Gesellschaftsclassen geboren zu sein; ferner der Liebe und dem Vertrauen zu meiner Mutter, welche durch Vorurtheile, unter denen ich litt, bevor ich sie verstehen konnte, getrübt und erschüttert waren. Ich danke sie auch meiner halb philosophischen halb religiösen Erziehung sowie allen den Gegensätzen, welche mein eigenes Leben von frühester Zeit an erfüllten."

Im Alter von dreizehn Jahren wurde Aurore dem Kloster der englischen Augustinerinnen in Paris übergeben, dem einzigen noch übrigen von den drei oder vier Anstalten dieser Art, welche zur Zeit Cromwell's gegründet waren. Dort blieb sie drei Jahre. Ihre Kenntnisse waren beim Eintritt in diese geistliche Erziehungsanstalt nicht von derjenigen Art, welche ihren Besitzer befähigt, ein Examen zu bestehen, mithin wurde sie in die unterste Klasse gesetzt, obwohl sie sich dialektisch sogar ihren Lehrern gegenüber recht wohl hätte behaupten können. Viel zu lernen war im Kloster nicht, doch blieb der Verkehr mit andern Kindern, von denen viele, wie die Nonnen, Englisch-redenden Nationen angehörten, nicht ohne Einfluss auf die Entwickelung ihres Charakters. Es gab dort drei Gattungen von Zöglingen „diables", „bêtes" und „dévotes"; Aurora gesellte sich bald den ersteren zu und wurde einer ihrer Führer. Plötzlich aber kam

eine Veränderung über sie: von dem einen Extrem fiel sie in das andere, aus der Wildesten der Wilden wurde sie die Frömmste der Frommen. „In mir war nichts stark, als die Leidenschaft, und sobald die religiöse Leidenschaft zum Durchbruch kam, absorbirte sie Alles in mir; nichts in meinem Hirn leistete ihr Widerstand." Dieser Anfall von religiöser Manie verlor allmählich an Schärfe; gleichwohl beschäftigte sie längere Zeit der Plan den Schleier zu nehmen, und sie würde ihn vielleicht verwirklicht haben, wäre sie sich selbst überlassen gewesen.

Nach ihrer Rückkehr nach Nohant gab ihr Stiefbruder Hippolyte, der kurz zuvor in die Armee eingetreten war, ihr Reitunterricht, und schon nach einer Woche konnte man sie auf ihrem Gaul Colette über Hecken und Gräben springen, tiefe Gewässer passiren und steile Höhen erklimmen sehen. „Ich, das *eau dormante* des Klosters, war fast kühner als ein Husar und robuster als ein Bauernjunge geworden." Die Mattigkeit, welche so lange auf ihr gelastet hatte, war mit einem Schlage einer geräuschvollen Thatkraft gewichen. Nach erreichtem siebzehnten Jahre begann sie auch ernstlich daran zu denken, sich selbst weiter zu bilden, und da ihre Grossmutter inzwischen gelähmt und auch geistig geschwächt worden war, so hatte sie fast keinen anderen Führer als den Zufall und ihre eigenen Triebe. Thomas a Kempis' „Nachfolge Christi" welche seit ihrem religiösen Erwachen ihr Führer gewesen, wurde nun, freilich nicht ohne vorangegangenen Kampf, durch Chateaubriand's „Génie du Christianisme" verdrängt. Dies Buch hatte ihr Beichtvater ihr geliehen, in der Absicht, ihren Glauben zu stärken, doch brachte es gerade die entgegengesetzte Wirkung hervor, indem es sie für immer vom Glauben loslöste. Nachdem sie Chateaubriand gelesen und genossen, machte sie sich an die Philosophen und Essayisten Mably, Locke, Condillac, Montesquieu, Bacon, Bossuet, Aristoteles, Leibniz, Pascal, Montaigne, und wandte sich dann zu den Dichtern und Moralisten La Bruyère, Pope, Milton, Dante, Virgil, Shakespeare etc. Aber zur Metaphysik hatte sie keine Neigung; es trieb sie nicht zu wissenschaftlicher Erforschung der grossen Geheimnisse. „J'étais un être de sentiment" schreibt sie „et le sentiment seul tranchait pour moi les questions à mon usage, qui toute expérience faite, devinrent bientôt les seules questions à ma portée." Dieses „le

sentiment seul tranchait pour moi les questions" ist wiederum ein Selbst-Bekenntniss oder Beispiel von Selbst-Erkenntniss, welches wir festzuhalten haben. Was war natürlicher, als dass dies „Gefühlswesen" die Dichter den Philosophen vorzog, sich nicht durch kühl-verständige Köpfe sondern durch Rousseau, den „Mann der Leidenschaft und der Empfindung" anziehen liess? Alle die geistigen Kreuz- und Querzüge Aurora's zu verfolgen, ist unmöglich; nur im Vorübergehen erwähne ich noch die Wirkung, welche Byron, Shakespeare's „Hamlet" und Chateaubriand's „René" auf sie gemacht, ihre Selbstmord-Gedanken, ihre weiten Ritte in Männertracht mit Deschartre, den Tod ihrer Grossmutter, deren Vermögen sie erbte, ihr Zusammenleben mit der extavagant-capriciösen Mutter in Paris, ihren Bruch mit der Familie des Vaters und den aristokratischen Verwandten, weil sie die Mutter nicht aufgeben gewollt — und komme nun zu ihrer Heirath, über welche so Manches gefabelt worden ist.

Aurora Dupin verheirathete sich im September 1822 mit Casimir Dudevant, und zwar aus freiem Willen. Auch war ihr Gatte nicht, wie man sich erzählte, ein kahlköpfiger alter Oberst mit grauem Schnurrbart und einem Blicke, der seine Umgebung zittern machte; Casimir Dudevant (ein natürlicher Sohn des Obersten Dudevant, eines Officiers der Ehrenlegion und Barons unter dem Kaiserreich) war im Gegentheil nach George Sand's eigener Beschreibung „ein schlanker, ziemlich eleganter junger Mann mit einem fröhlichen Gesicht und militärischen Manieren." Ausser seinem guten Aussehen und seiner Jugend — er war siebenundzwanzig Jahre alt — muss er auch einige Erziehung gehabt haben, denn, wiewohl ohne eigentlichen Beruf, hatte er doch eine Militärschule besucht, dann als Unterlieutenant gedient und war nach seinem Austritt aus der Armee als Rechtsanwalt zugelassen worden. Seine Bewerbung um ihre Hand war durchaus nicht romantischer Art, und doch war sie nichts weniger als alltäglich. „Er sprach nie mit mir von Liebe" schreibt George Sand „und gab zu, dass ihm brennende Leidenschaft und Enthusiasmus fremd seien, dass er jedenfalls nicht die Fähigkeit besitze, seine Gefühle in anziehender Weise auszudrücken. Er sprach von einer Freundschaft, welche jede Probe bestehen werde und verglich das ruhige Glück unserer Wirthe [sie wohnte damals bei Freunden] dem, welches er, wie

er glaubte schwören zu können, mir gewähren werde." Sie fand Aufrichtigkeit, nicht nur in seinen Worten sondern auch in seinem ganzen Verhalten; welche Dame könnte aber auch an der Aufrichtigkeit eines Bewerbers zweifeln, nachdem sie von ihm gehört, dass er bei der ersten Begegnung durch ihr freundliches und verständiges Aussehen frappirt worden sei, dass er sie aber weder schön noch hübsch gefunden habe?

Kurz nach der Hochzeit ging das junge Paar nach Nohant, wo es den Winter zubrachte. Im Juni 1823 kamen sie nach Paris und dort wurde ihr Sohn Maurice geboren; der einzige weitere Sprosse ihrer Ehe, eine Tochter Namens Solange, kam erst fünf Jahre später zur Welt. Die Unvereinbarkeit der Charaktere der Gatten trat bald zu Tage und machte sich mehr und mehr fühlbar. Seine Natur war eine nüchtern-praktische, die ihrige eine poetische. Unter seiner Aufsicht gewann Nohant ein völlig verändertes Aussehen; Ordnung, Sauberkeit und Sparsamkeit traten an Stelle der früheren Vernachlässigung, Verkommenheit und Vergeudung. Die junge Frau musste zugeben, dass der Wechsel zum Vortheil sei, konnte jedoch nicht umhin, den früheren Zustand zurückzuwünschen — den alten Hund Phanor, der von dem Platz am Kamin Besitz genommen und seine schmutzigen Pfoten auf den Teppich gelegt, den alten Pfauen, der im Garten die Erdbeeren weggefressen, die wilden verwahrlosten Winkel, wo sie als Kind so oft gespielt und geträumt hatte. Beide Gatten liebten das Landleben, aber aus verschiedenen Gründen. Er war ein grosser Freund der Jagd, infolgedessen er seine Frau viel allein liess; und wenn er dann nach Hause kam, so mag er nicht immer sehr unterhaltend gewesen sein, denn was er an Lebhaftigkeit mitbrachte, scheint mehr in seinen Beinen als in seinem Gehirn gesessen zu haben. In einem Brief vom 1. April 1828 an ihre Mutter sagt Frau Dudevant: „Vous savez comme il est paresseux de l'esprit et enragé des jambes." Andererseits muss ihre Stimmung, welche nichts weniger als beständig heiter war, den Gatten häufig gereizt haben. Gelegentlich hatte sie Wein-Anfälle ohne unmittelbaren Anlass, und eines Tages beim Frühstück überraschte sie ihren Mann durch einen plötzlich ausbrechenden Thränenstrom, für welchen sie schlechterdings keinen Grund anzugeben vermochte. Da Herr Dudevant das Befinden seiner Frau auf die

Langweiligkeit Nohant's schob, auf den vor Kurzem erfolgten Tod ihrer Grossmutter sowie auf die Landluft, so schlug er einen Ortswechsel vor, und dies um so bereitwilliger, als er selbst den Aufenthalt in Berry wenig liebte.

Die unterhaltende und zahlreiche Gesellschaft im Hause der Freunde, zu denen sie zum Besuch gereist waren, erweckte alsbald Auroren's Lebensgeister, und sie wurde so ausgelassen fröhlich wie sie zuvor schwermüthig gewesen. George Sand beschreibt ihren Charakter als beständig schwankend zwischen „contemplativer Einsamkeit und völliger Leichtfertigkeit im Zustande ursprünglicher Unschuld". Man kann sich leicht vorstellen, dass sie, bei so auffälligen und unerklärlichen Widersprüchen, Vielen als grillenhaft, dem Gatten aber als schwachsinnig galt; sie selbst giebt die Möglichkeit zu, dass der Letztere darin nicht Unrecht gehabt habe. Jedenfalls gelang es ihm nach und nach, sie die Ueberlegenheit des Verstandes und der Einsicht so gründlich empfinden zu lassen, dass sie in Gesellschaft völlig geknickt und verschüchtert war. Durch den Gedanken beunruhigt, in Nohant wieder allein zu sein, setzte das schlecht-assortirte Paar, auch nach dem Besuch bei den Freunden, das Wanderleben fort. Frau Dudevant machte grosse Anstrengungen, mit den Augen ihres Gatten zu sehen, nach seinen Wünschen zu denken und zu handeln, aber sobald sie mit ihm harmonirte, war es mit ihrer eigenen innern Harmonie zu Ende. Was sie auch unternahmen, wohin sie sich auch wendeten, immer wieder überkam sie jener Trübsinn „ohne Ziel und Name". In der Meinung, dass die Abnahme ihrer Religiosität der Grund ihrer Schwermuth sei, berieth sie sich mit ihrem früheren Beichtvater, dem Jesuiten Abbé de Prémord, und verweilte sogar, mit Zustimmung ihres Mannes, einige Tage in der Zurückgezogenheit des englischen Klosters. Nachdem sie den Frühling 1825 in Nohant zugebracht, gingen Herr und Frau Dudevant am 5. Juli, dem einundzwanzigsten Geburtstag der Letzteren, nach dem südlichen Frankreich. In ihrer sogenannten „Geschichte meines Lebens" hat George Sand Einiges aus ihrem damaligen Tagebuche reproducirt, was die Beziehungen der Gatten zu einander erkennen lässt. Wären wir nur sicher, dass es nicht bloss, wie so Vieles in dem genannten Buche, der Ausfluss ihrer lebhaften Einbildungskraft ist! Neben wieder-

holten Klagen über des Gatten schlechte Laune und häufige Abwesenheit finden wir folgende ominöse Betrachtungen über die Ehe:

„Die Ehe ist schön für Liebende und nützlich für Heilige."

„Ausser den Heiligen und den Liebenden giebt es eine Menge gewöhnlicher Geister und leidenschaftsloser Herzen, welche die Liebe nicht kennen und die Heiligkeit nicht zu erreichen vermögen."

„Die Ehe ist das Endziel der Liebe; wenn die Liebe verflogen ist, oder niemals vorhanden war, bleibt nur das Opfer. Dies ist sehr gut für Solche, welche opferfähig sind; das Letztere aber setzt eine Dosis Herz und einen Grad von Einsicht voraus, die man nicht häufig antrifft."

„Für Opfer giebt es Belohnungen, welche der Durchschnittsmensch zu würdigen weiss; der Beifall der Welt, das mechanische Behagen der Gewohnheit, eine schlichte, ruhige und besonnene Hingabe, welche sich niemals hinreissen lässt, oder Geld, das heisst Tand, Toilette, Luxus, kurz tausend Kleinigkeiten, welche Einen vergessen machen, dass man des Glückes entbehrt."

Folgende Auszüge des Tagebuches schildern die Situation noch deutlicher:

„Ich ging ziemlich traurig fort. * sagte mir harte Worte, da er von einer Frau *** gehört, dass ich Unrecht gehabt habe, ohne meinen Mann Ausflüge zu machen. Ich glaube nicht, dass dies der Fall ist, da mein Mann zuerst fortgeht und ich ihm dann in derselben Richtung folge."

„Mein Gatte ist einer der unerschrockensten Männer. Er geht überall hin und ich folge ihm. Er wendet sich um und schilt mich. Er behauptet, ich wolle etwas Besonderes vorstellen. Ich will mich aufhängen lassen, wenn ich daran auch nur denke. Ich wende mich um und bemerke, dass Zoé mir folgt. Ich sage ihr, sie wolle etwas Besonderes vorstellen. Mein Mann ist ärgerlich, weil Zoé lacht."

„. . . Wir lassen schnell die Führer und die Karawane hinter uns. Wir passiren die abenteuerlichsten Wege im Galopp. Zoé ist tollkühn. Dadurch fühle ich mich berauscht und bin alsbald ihres Gleichen."

Im Anschluss hieran folge noch eine durch gewisse Tagebuch-Gedanken hervorgerufene Bemerkung: „Aimée war eine ebenso begabte wie feingebildete Dame. Sie liebte alles was als elegant und in der guten Gesellschaft als Zierde gilt: Namen, Manieren, Talente, Titel. Ein Tollkopf, der ich sicherlich war, betrachtete ich Alles dieses als eitel, und strebte

nur nach Intimität und Einfachheit, beides mit Poesie vereint. Dies fand ich, Gott sei Dank, in Zoé, die nicht nur thatsächlich eine Person von Verdienst war, sondern überdies auch ein Weib mit einem ebenso liebebedürftigen Herzen, wie mein eigenes."

Herr und Frau Dudevant verbrachten den grössten Theil des Herbstes und den ganzen Winter in Guillery, dem Landsitz des Obersten Dudevant. Wäre letzterer nicht um eben diese Zeit gestorben, so würde er die jungen Leute vielleicht vor den Wirren bewahrt haben, denen sie jetzt entgegen gingen — so wenigstens hat seine Schwiegertochter später gedacht. Im Sommer 1826 kehrte das zwiespältige Paar nach Nohant zurück, wo sie, kurze Zwischenpausen abgerechnet, bis 1831 lebten. Bis dahin hatten ihre Beziehungen viel zu wünschen gelassen, von nun an wurden sie mit jedem Tage schlechter. Es wäre indess ein Irrthum, die Ursache dieses Zustandes lediglich in der Ungleichheit der Temperamente suchen zu wollen — die poetischen Neigungen auf der einen, die prosaischen auf der andern Seite — denn wiewohl diese Ungleichheit ein ideales Eheverhältniss ausschloss, so machte sie doch ein erträgliches und selbst behagliches Zusammenleben keineswegs unmöglich. Die wahre Ursache der aufsteigenden Wolken und des drohenden Sturmes ist anderswo zu suchen. Frau Dudevant besass eine ungewöhnliche Lebenskraft; sie barg in sich so zu sagen einen enormen Vorrath von Energie, der, so lange er keinen Abfluss fand, ihr Gemüth bedrückte und sie elend machte. Nun waren aber in ihrer damaligen Lage alle Abzugscanäle verschlossen. Die Sorge um das Hauswesen, welche sie, wenn wir ihrer Angabe trauen dürfen, weder unter ihrer Würde hielt noch gegen ihren Geschmack fand, hätte wohl als Sicherheitsventil dienen können; aber ihr Wirthschaften nahm bald ein missliches Ende. Als ihr Mann nach dem ersten Jahre der Ehe die Rechnungsbücher prüfte, fand er, dass sie statt zehntausend Franken vierzehntausend verbraucht hatte und musste ihr erklären, dass seine Börse für ihre Freigebigkeit nicht gross genug sei. Da sie in Folge dessen unbeschäftigt war und sich nützlich zu machen wünschte, legte sie sich auf Armenpflege und Bereitung von Arzneien; doch war ihr Geist durchaus nicht von der Art, um das dreifache Gelübde des Gehorsams, des Schweigens und der Armuth zu ertragen, und so konnte dies Leben, welches sie

mit dem einer Nonne verglich, keineswegs nach ihrem Geschmacke sein.

Sie beklagte sich nicht so sehr über ihren Gatten, der sie in ihrer Lectüre und Arzneikocherei nicht störte, auch im Uebrigen durchaus kein Tyrann war, als vielmehr darüber, Sklave einer gegebenen Situation zu sein, aus welcher er sie nicht befreien konnte. Der völlige Mangel an für sie verfügbarem Gelde wurde von ihr, im Hinblick auf unsere künstlichen Gesellschaftsverhältnisse, als eine unerträgliche Lage, als entsetzliches Elend oder gänzliche Machtlosigkeit empfunden. Was ihr fehlte, waren einige Geldmittel, über welche sie ohne Skrupeln und ohne Rechnung ablegen zu müssen hätte verfügen können, sei es zu Gunsten eines künstlerischen Genusses, eines werthvollen Buches, einer kleinen Reise, eines Geschenkes an einen unbemittelten Freund, einer Wohlthätigkeit oder ähnlicher Nebendinge, die, wenn auch nicht unentbehrlich, doch das Leben reizvoll machen. „Nicht verantwortlich sein" schreibt sie „ist ein Zustand der Sklaverei, eine Art schimpflicher Entmündigung" — beide aber sind ein drückendes Joch, welches ein so starker Charakter wie der ihrige unmöglicherweise geduldig und für lange Zeit auf sich nehmen konnte. Damit sind indessen die Klagegründe der Frau Dudevant noch keineswegs erschöpft. Ihr Bruder Hippolyte war, nachdem er sein eigenes Vermögen verwirthschaftet hatte, nach Nohant gekommen und dort aus Sparsamkeitsrücksichten bis auf Weiteres geblieben. Seine ausschweifenden Neigungen sowie die eines andern Gastes steckten schliesslich auch ihren Gatten an, und die Folge war, dass die Herren nicht nur bis spät in die Nacht zechten, sondern auch gelegentlich zweideutige Unterhaltungen führten. Jetzt begann sie ernstlich darüber nachzudenken, wie die nöthigen Mittel zu beschaffen seien, um sich einer so unliebsamen Umgebung und ihre Kinder dem nachtheiligen Einfluss derselben zu entziehen. Vier Jahre lang suchte sie nach einer Beschäftigung, bei welcher sie ihren Lebensunterhalt verdienen könnte. Die Thätigkeit einer Putzmacherin war beim Mangel eines Betriebscapitales ausser Frage; durch Handarbeit war nicht mehr als zehn Sous den Tag zu verdienen; Uebersetzungen aus fremden Sprachen konnten bei ihrer Gewissenhaftigkeit den Zeitaufwand nicht lohnen; ihre Bleistift- und Wasserfarben-Portraits waren leidlich ähnlich, er-

mangelten aber der Originalität; mit dem Malen von Blumen und Vögeln auf Cigarrentaschen, Arbeitskästchen, Fächern etc. hatte sie besseren Erfolg, wurde aber bald durch einen Wechsel der Mode entmuthigt.

Endlich kam Frau Dudevant zu dem Entschlusse, nach Paris zu gehen und ihr Glück als Schriftstellerin zu versuchen. Sie hatte keinerlei Ehrgeiz und hoffte lediglich ihre spärlichen Einkünfte ein wenig zu verbessern. In Bezug auf ihr Wissens-Capital schreibt sie: „Ich kannte Geschichtswerke und Romane, war geübt im Notenlesen, hatte ein unaufmerksames Auge auf die Zeitungen geworfen . . . Monsieur Néraud [der Malgache der *Lettres d'un Voyageur*] hatte versucht mir Botanik beizubringen." Nach der *Histoire de ma vie* kam dieser neue Lebensplan auf dem Wege freundschaftlicher Uebereinkunft zu Stande, George Sand's Briefe jedoch stellen, wie in so vielen Fällen, die Sache ganz anders dar. Besonders wichtig ist ein Brief vom 3. December 1830 an Jules Boucoiran, welcher bis kurz zuvor der Erzieher ihrer Kinder gewesen war und den sie, nach Mittheilung des Vorgegangenen, bittet, sich jetzt, wo sie den grössten Theil des Jahres von Nohant abwesend sein werde, der Kinder wie früher anzunehmen. Boucoiran, muss ich dabei bemerken, war ein junger Mann von etwa zwanzig Jahren, der ihr am 2. September 1829 völlig fremd war, den sie aber schon am 30. November desselben Jahres als *Mon cher Jules* anredet. In dem erwähnten Briefe nun berichtet sie ihm, dass sie, während sie im Schreibtisch ihres Mannes etwas gesucht habe, auf ein an sie adressirtes Packet gestossen sei, mit der Beischrift von seiner Hand „Erst nach meinem Tode zu öffnen". Von Neugier geplagt habe sie das Packet geöffnet und nichts darin gefunden als Verwünschungen gegen sie. „Alle seine Verstimmung und seinen Aerger gegen mich" sagt sie „alle seine Betrachtungen über meine Verderbtheit hatte er darin aufgespeichert". Dies war zu viel für sie; sie hatte sich acht Jahre lang demüthigen lassen, nun wollte sie frei reden. „Ohne einen Tag länger zu warten, noch schwach und krank, gab ich meine Absicht und die Ursachen dafür kund, und zwar mit einem *Aplomb* und einer Ruhe, welche ihn versteinerten; er hatte wohl kaum erwartet, ein Wesen meiner Art zu seiner vollen Höhe wachsen und ihm gegenübertreten zu sehen. Er murrte, disputirte, bat,

ich aber blieb unbeweglich. Ich verlange ein Jahresgehalt, werde nach Paris gehen, die Kinder werden in Nohant bleiben." Sie that, als sei sie bezüglich aller dieser Punkte unerschütterlich, nach einiger Zeit aber lenkte sie ein und willigte darin, nach Nohant zurückzukehren, falls ihre Bedingungen angenommen würden. Diese kennen wir aus der *Histoire de ma vie*: Sie verlangte ihre Tochter, ferner die Freiheit, zwei Mal im Jahre drei Monate in Paris zuzubringen, endlich zweihundert und fünfzig Franken monatlich während der Zeit ihrer Abwesenheit von Nohant. Aus ihren Briefen wird übrigens ersichtlich, dass die Tochter während der ersten drei Monate in Paris nicht bei ihr war.

Im Anfang des Jahres 1831 siedelte Frau Dudevant nach Paris über. Ihre Einrichtung war die denkbar einfachste; die Wohnung bestand aus drei kleinen Räumen im fünften Stock (einer Mansarde) eines Hauses am Quai Saint-Michel; Waschen und Plätten besorgte sie selbst, die Frau des Portiers half ihr die Zimmer besorgen; die Mahlzeiten wurden von einem Restaurant geholt und kosteten zwei Franken per Tag. So gelang es ihr, mit ihrem Jahrgehalt auszukommen. Dies und das Folgende berichte ich nach ihren eigenen Mittheilungen. Da sie die weibliche Toilette zu kostspielig, bei Koth und Regen wenig geeignet und auch übrigens unbequem fand, so versah sie sich mit einem Ueberrock *(redingote-guérite)*, Beinkleidern und Weste von derbem grauen Zeug, einem Hut von derselben Farbe, und Stiefeln mit kleinen eisernen Absätzen. Dieser letztere Theil ihrer Equipirung machte ihr besonderes Vergnügen. Da sie in Nohant beim Reiten und Jagen häufig Männerkleider getragen, und in der Erinnerung daran, dass ihre Mutter die Gewohnheit gehabt, während ihres Aufenthalts in Paris in derselben Kleidung mit ihrem Vater das Theater zu besuchen, fühlte sie sich in diesem Anzug völlig heimisch und sah darin nichts Anstössiges.

Um diese Zeit begann was sie ihr literarisches Schuljungenleben *(vie d'écolier littéraire)*, ihr *vie de gamin* nannte. Sie durchwanderte die Strassen von Paris zu allen Tageszeiten und bei jedem Wetter; besuchte Dachstübchen, Ateliers, Clubs, Theater, Kaffeehäuser, kurz alles, mit Ausnahme der Salons. Kunst, Politik und der Roman der menschlichen Gesellschaft

waren die Studien, welche sie eifrigst betrieb. Diejenigen aber strafte sie Lügen, welche von ihr sagten sie habe *la curiosité du vice* gehabt.

Die Literaten, mit denen sie beständig verkehrte und mit denen sie sich am engsten verbunden fühlte, waren, wie sie, aus Berry. Henri de Latouche (oder Delatouche, wie George Sand schreibt) aus La Châtre, Redacteur des „Figaro", nahm sie unter die Mitarbeiter dieses Blattes auf. Sie hatte indessen kein Talent für derartige Arbeit, nnd ihr Gewinn betrug am Ende des Monats höchstens zwölf bis fünfzehn Franken. Frau Dudevant und die beiden andern „Berrichons", Jules Sandeau und Félix Pyat, waren sozusagen die literarischen Lehrlinge Delatouche's, der nicht nur bedeutend älter als sie war (er war 1785 geboren) sondern auch seinen Ruf als Journalist, Romanschriftsteller und dramatischer Autor längst befestigt hatte. Die erste Arbeit der Frau Dudevant war die Novelle „Rose et Blanche"; sie verfasste dieselbe mit Jules Sandeau, von dessen Beziehungen zu ihr man allgemein glaubt, dass sie nicht bloss literarischer Natur gewesen seien. Diese Novelle, welche 1831 erschien, hatte solchen Erfolg, dass der Verleger die Autoren aufforderte, eine zweite für ihn zu schreiben. In Folge dessen schrieb Frau Dudevant die „Indiana", diesmal aber ohne Mitwirkung Jules Sandeau's. Sie beabsichtigte diese Arbeit unter dem *nom de plume* Jules Sand zu veröffentlichen, der schon bei *Rose et Blanche* als Autorname figurirt hatte; Jules Sandeau aber gab dies nicht zu und behauptete, da sie die Arbeit allein gethan, müsse sie auch allein die Ehre davon haben. Um beide Theile zu befriedigen, Jules Sandeau, der sich nicht mit fremden Federn schmücken wollte, und den Verleger, der selbstverständlich einen bekannten Namen einem unbekannten vorzog, gab Delatouche der Frau Dudevant den Namen George Sand, unter welchem von nun an alle ihre Arbeiten veröffentlicht wurden, und sie in der Gesellschaft bekannt war, wie auch ihre Freunde sie gewöhnlich so nannten. Im Jahre 1832 erschien nach der „Indiana" die „Valentine" und 1833 folgte „Lélia". Für die beiden ersten dieser Romane erhielt sie 3000 Franken. Nachdem Buloz die „Revue des deux Mondes" gekauft hatte, wurde sie Mitarbeiterin dieses Blattes; dies beweist, dass sich ihre Verhältnisse bedeutend verbessert hatten und dass für sie der

Kampf ums Dasein kein besonders harter gewesen ist. Sie war in der That im Verlauf von zwei Jahren zu Ruf gelangt und schon jetzt eine vielgepriesene und vielgeschmähte Berühmtheit.

Während dieses ganzen Zeitraumes hatte George Sand, wie man überein gekommen war, abwechselnd drei Monate in Paris und drei Monate in Nohant zugebracht. Ein Brief des Herrn Dudevant an seine Gattin aus dem Jahre 1831 wirft ein merkwürdiges Licht auf die Beziehungen der beiden. Der verträgliche Geist, welcher darin waltet, hat etwas Rührendes: „Ich werde nach Paris gehen, aber nicht bei Dir wohnen, weil ich Dich nicht geniren will und ebensowenig durch Dich genirt sein möchte."

Im August 1833 traf George Sand zum ersten Mal mit Alfred de Musset zusammen, und zwar bei einem Mahle, welches der Verleger Buloz für die Mitarbeiter der *Revue des deux mondes* veranstaltet hatte. Die beiden waren Tischnachbaren. Musset besuchte George Sand bald darauf, wiederholte seine Besuche und hatte sich nach kurzer Zeit leidenschaftlich in sie verliebt. Sie erwiederte seine Liebe; aber die ungetrübte Wonne der ersten Tage ihrer *Liaison* war von kurzer Dauer. Schon im folgenden Monat flüchteten sie aus den Pariser Verhältnissen und Klatschereien, welche sie als die Zerstörer ihrer Harmonie betrachteten. Nachdem sie Genua, Florenz und Pisa besucht hatten, liessen sie sich für längere Zeit in Venedig nieder. Italien vermochte jedoch nicht, ihnen den Frieden und die Beruhigung, welche sie suchten, zu gewähren; die Tage der „Anbetung, Ekstase und Verehrung" gehörten augenscheinlich zu den überwundenen Dingen. Unliebsame Scenen kamen wieder und wieder vor — wie hätte sich auch bei zwei so durchaus verschiedenen Charakteren eine dauernde Uebereinstimmung herstellen lassen? Die Kraft und Entschlossenheit des Weibes contrastirte zu sehr mit der Schwäche und Halbheit des Mannes; ihre reflectirende Gemüthsruhe, ihre kluge Vorsicht und ihre Liebe zur Ordnung und Thätigkeit waren der gerade Gegensatz zu seiner übertriebenen Reizbarkeit und Empfindlichkeit, seiner übermüthigen Sorglosigkeit, seiner unbesiegbaren Neigung zur Faulheit und zu Unregelmässigkeiten jeder Art. Während George Sand an ihrem Schreibtische sass, mit irgend einer Geld und Ruhm versprechenden Arbeit beschäftigt, verzettelte Musset

seine Zeit mit Sängerinnen und Tänzerinnen. Im April 1834 verliess der Dichter George Sand nach einem heftigen Streit und reiste von Venedig ab, bevor er sich noch von den Folgen eines Nervenfiebers, welches ihn mehrere Wochen ans Bett gefesselt, völlig erholt hatte. Dies war indessen noch nicht das Ende ihrer Verbindung; trotz Allem was vorgegangen war, kamen sie noch einmal zusammen (in Paris, im Herbst 1834) doch nur, um sich nach vierzehn Tagen für immer zu trennen.

Es ist unmöglich, jedenfalls werde ich den Versuch nicht machen, in den verschiedenen, über dieses Liebesdrama veröffentlichten Berichten das Wahre vom Unwahren zu scheiden. George Sand's Version findet sich in ihren „Lettres d'un voyageur" und „Elle et Lui"; die Alfred de Musset's in dem Buche seines Bruders Paul „Lui et Elle". Keine dieser Lesarten indessen kann als ein schlichter ungeschminkter Bericht gelten. Im Ganzen scheint Paul de Musset der Wahrheit näher zu kommen, aber auch er ist vom Vorwurf der Uebertreibung nicht frei zu sprechen. Wenn er sagt, sie habe neben dem Bette des Geliebten, den sie bewusstlos und sterbend glaubte, mit dem Arzt geschäkert, auf seinen Knieen gesessen, ihn zum Abendessen bei sich behalten und aus einem Glase mit ihm getrunken, so scheint ihr Bericht glaubwürdiger, nach welchem das, was Alfred de Musset für Wirklickeit gehalten, bloss eine Fiebertraum-Phantasie gewesen wäre. Zu den Versionen George Sand's und Paul de Musset's kommt noch eine dritte von Louise Colet in ihrem „Lui", eine Schrift, welche den Stempel der Unaufrichtigkeit fast auf jeder Seite trägt und die ein neuerer Schriftsteller, ich glaube Maxime du Camp, schlimmer als Lügenerfindung, nämlich eine systematische Verdrehung der Wahrheit genannt hat. Eine Stelle aus George Sand's „Elle et Lui", in welcher Thérèse und Laurent, beide Künstler, die Romanschriftstellerin und den Dichter repräsentiren, zeigt, wie sie den Fall aufgefasst wissen will: „Thérèse war nicht schwach gegen Laurent in dem spöttischen und frivolen Sinne, welchen man diesem Worte bei Liebesangelegenheiten giebt. Es war wohl überlegt und aus freien Stücken, dass sie, nach Nächten sorgenvollen Sinnens, ihm sagte: ‚ich wünsche was Du wünschest, weil wir zu dem Punkt gelangt sind, wo der zu begehende Fehler die unvermeidliche Busse für eine Reihe schon begangener Fehler ist. Ich

bin Dir gegenüber schuldig, Dich nicht in egoistischer Klugheit gemieden zu haben; nun ist es besser dass ich gegen mich selbst schuldig werde, indem ich auf Kosten meines inneren Friedens und meines Stolzes Deine Genossin und Dein Trost bleibe'. . . . ‚Horch' fügte sie hinzu, indem sie seine Hand mit aller Kraft in ihre beiden Hände presste ‚ziehe nie diese Hand von mir zurück und was auch kommen möge, bewahre Dir genug Ehre und Muth, um nicht zu vergessen, dass ich, bevor ich Deine Maitresse wurde, Deine Freundin gewesen bin . . . Ich verlange nichts weiter von Dir, als dass Du Dich, wenn Du, wie jetzt meiner Freundschaft, einst meiner Liebe müde bist, daran erinnerst, dass es nicht ein Moment des Wahnsinns gewesen, der mich in Deine Arme getrieben, sondern ein plötzlicher Drang meines Herzens und ein zarteres beständigeres Gefühl, als der Rausch der Wollust'."

Ich werde das Citat nicht fortsetzen, denn die weitere Discussion dieses Themas wird gar zu widerwärtig. Man kann nicht umhin, in Alfred de Musset's ungeduldige Unterbrechung der salbungsvollen Sittenpredigt George Sand's einzustimmen: „Liebste" ruft er in seines Bruders Buch aus „Du sprichst so viel von Keuschheit, dass es anfängt unanständig zu werden." Aehnlich äussert sich auch Louise Colet: „Wenn man der Welt das Schauspiel dessen giebt, was die Welt einen Liebes-Skandal nennt, so muss man wenigstens den Muth der eigenen Leidenschaft haben. In dieser Hinsicht waren die Frauen des achtzehnten Jahrhunderts besser: sie verschmähten es, die Liebe mit Metaphysik herauszuputzen *(elles n'alambiquaient pas l'amour dans la métaphysique)*.

Es ist kaum nöthig zu erwähnen, dass George Sand viel mit Männern von Geist verkehrte. Einige Literaten von Bedeutung sind schon genannt worden. Sainte-Beuve und Balzac zählten zu ihren frühesten literarischen Freunden, zu denen auch noch Heine gehörte. Mit Lamartine und andern Vertretern der *belles-lettres* war sie ebenfalls bekannt. Mehr als einer der hier Genannten verdienen jedoch drei ihrer Freunde, Männer von völlig verschiedenem Wesen, die Aufmerksamkeit dessen, der George Sand's Persönlichkeit studirt, Männer, deren Streben und Unterweisung ihren Geist mächtig anregten, die Richtung ihres Denkens bestimmten und ihren geistigen Hori-

zont erweiterten. Der Einfluss dieser drei, des Advokaten Michel (de Bourges), ein ernster Politiker, des Philosophen und National-Oeconomen Pierre Leroux, einer der Begründer der *Encyclopédie nouvelle* und Verfasser des Buches *De l'humanité, de son principe et de son avenir*, und des Abbé Lamennais, Verfasser des *Essai sur l'indifférence en matière de religion etc.* ist deutlich zu verfolgen in den *Lettres à Marcie*, *Spiridion*, *Les sept cordes de la lyre*, *Les compagnons du tour de France*, *Consuelo*, *La comtesse de Rudolstadt*, *Le péché de M. Antoine*, *Le Meunier d'Angibault* und in noch anderen Werken der Schriftstellerin. Die Bekanntschaft Pierre Leroux' und des Abbé Lamennais machte George Sand 1835. Der letztere wurde ihr von ihrem Freunde Franz Liszt vorgestellt, der alle hervorragenden Männer des Tages persönlich kannte und ihr, wie es scheint, oft ähnliche Dienste erwiesen hat. Ihr Freundschaftsverhältniss zu Michel de Bourges, dem „Everard" der *Lettres d'un voyageur*, begann schon vor 1835.

Während George Sand's Aufenthalt in Venedig hatte Herr Dudevant fortgefahren, ihr in freundschaftlichem und befriedigtem Tone zu schreiben. Sie nahm daher nach ihrer Rückkehr nach Frankreich im Sommer 1834 ihre periodischen Besuche in Nohant wieder auf; aber das Vergnügen, ihr Heim und ihre Kinder wiederzusehen, war eben so kurz wie es süss war, denn sie musste bald entdecken, dass weder das eine noch die andern „moralisch gesprochen" ihr noch gehörten. Herrn Dudevant's Ansichten bezüglich beider wichen von denen seiner Frau vollständig ab, und sie fühlte sich überhaupt den Verhältnissen völlig entfremdet. Aus George Sand's mysteriösen Aeusserungen über diese Verhältnisse entnimmt man, dass sie abnorme und gefährliche Einflüsse fürchtete, denen der häusliche Herd ausgesetzt gewesen, und sich unfähig fühlte, in ihrem, vor täglichen Kämpfen und Familienstreitigkeiten zurückschreckenden Willen die nöthige Kraft zur Beherrschung der Situation zu finden. Aus den dunkeln und äusserst kurzen Mittheilungen von Thatsächlichem, die hier und da zwischen beredte und langathmige Erörterungen über die verschiedenen Seiten der Ehe, über den berechtigten Stolz des Weibes und ähnliches verstreut sind, ersehen wir soviel: sie wünschte unabhängiger zu sein, als sie bis dahin gewesen, und vor allem einen grösseren Theil ihrer Einkünfte zu erhalten.

welche ungefähr fünfzehntausend Franken betrugen, von denen der Gatte ihr jedoch für sie und ihre Tochter nur dreitausend Franken gab. Dabei ist zu bemerken, dass Herr Dudevant die ganze Zeit hindurch vom Vermögen seiner Gattin gelebt hatte, da er selbst nichts besass, so lange seine Stiefmutter lebte. In Folge der Vorstellungen seiner Frau und des Rathes ihres Bruders hatte er sich schon mehrfach zu einem gerechteren Arrangement bereit erklärt; sobald er aber ein Versprechen gegeben oder einen Vertrag unterzeichnet hatte, machte er das Geschehene wieder rückgängig.

Laut eines jener Arrangements sollten George Sand und ihre Tochter jährlich sechstausend Franken erhalten; nach einem andern sollte Herr Dudevant jährlich siebentausend Franken erhalten und Nohant sowie den Rest der Einkünfte seiner Frau überlassen. Der letztere Ausweg wurde schliesslich von beiden Parteien angenommen, jedoch erst nachdem man sich ein Jahr lang gestritten und dreimal processirt hatte. George Sand kam um Scheidung ein, und das Gericht von La Châtre entschied am 16. Februar 1836 zu ihren Gunsten, bestätigte auch dieses Urtheil bei einem zweiten Termin am 11. Mai 1836.[1]) Herr Dudevant appellirte dann an den Cassations-Gerichtshof in Bourges, wo der Fall am 25. Juli zur Verhandlung kam, doch

[1]) Was George Sand ihre „Ehe-Biographie" nennt, ist in der Zeitung *Le Droit (Journal des tribunaux)* vom 18. Mai 1836 zu lesen. Der dort abgedruckte Bericht, welcher die Mitwirkung ihres Rechtsanwalts, wenn nicht gar ihre eigene, verräth, enthält einige interessante Punkte, lässt dagegen andere unerwähnt. Man wünschte, dort etwas mehr über die Vertheidigung des Gatten zu erfahren.

Die Verhandlungen begannen am 30. October 1835, wo „Madame D... a formé contre son mari une demande en séparation de corps. Cette demande était fondée sur les injures graves, sévices et mauvais traitements dont elle se plaignait de la part de son mari."

Ihr Vertheidiger, Michel de Bourges sagte u. a. Folgendes: „Dès 1824, la vie intime était devenue difficile; les égards auquels toute femme a droit furent oubliés, des actes d'emportement et de violence révélèrent de la part de M. D... un caractère peu facile, peu capable d'apprécier le dévouement et la délicatesse qu'on lui avait témoignés. Les mauvais traitements furents d'abord plus rares que les mauvais procédés, ainsi les imputations d'imbécillité, de stupidité, furent prodiguées à Madame D..., le droit de raisonner, de prendre part à la conversation lui fut interdit . . . des relations avec d'autres femmes furent connues de l'épouse, et vers le mois de Décembre 1828 toute cohabitation intime cessa.

„Les enfants eux-mêmes eurent quelque part dans les mauvait traitements."

zog er seine Appellation zurück, bevor das Urtheil gefällt war. Die im Verlaufe dieser Processe zur Sprache gekommenen Anschuldigungen und Enthüllungen waren nichts weniger als erbaulich. George Sand behauptet, sie habe sich darauf beschränkt, die durch das Gesetz erforderlichen Beweise zu liefern und nur die durchaus nothwendigen Mittheilungen über Thatsachen zu machen; diese Thatsachen, diese Beweise aber müssen sehr verletzender Art gewesen sein, denn Herr Dudevant antwortete mit Androhung von Enthüllungen, deren hunderttausendster Theil genügen würde, sie zittern zu machen. „Sein Rechtsanwalt weigerte sich, ein Schreiben dieses Inhalts vorzulesen; die Richter würden sich geweigert haben, es anzuhören." Ueber ein von Herrn Dudevant dem Gericht übergebenes Actenstück sagt seine Frau, es sei von zwei Dienerinnen, die sie entlassen hatte, „dictirt, man könne sagen, aufgesetzt". Sie bleibt dabei, diese Behandlung nicht verdient zu haben, da sie ihren Gatten nur in der Weise verletzt habe, deren er selbst sich zu rühmen gewohnt war.

George Sand's Briefe[1]) scheinen mir endgültig zu beweisen, dass das Verlangen nach Unabhängkeit und vor allem nach pecuniärer Verbesserung ihrer Lage für sie der Hauptgrund zur Scheidung gewesen ist. Klagen über schlechte Behandlung werden nur laut, wenn es gilt, sich wegen irgend eines Schrittes zu rechtfertigen oder um einen bestimmten Zweck zu erreichen. Die Uebertreibung in ihren verschiedenen Berichten kann auch dem oberflächlichsten Leser nicht entgehen. George Sand kommt langsam zu einem Entschlusse, dann aber handelt sie mit Entschiedenheit, zäher Kraft und völliger Rücksichtlosigkeit, mit einem Worte, mit einer Concentrirung ihres Ich, welche nichts als die eigenen Wünsche im Auge hat. Was Herrn Dudevant anlangt, so meine ich, dass er mehr Unrecht erlitten als begangen hat. George Sand war, selbst nach ihrer eigenen Darstellung in der *Histoire de ma vie* und in ihren Briefen, weit entfernt, eine exemplarische Gattin zu sein oder auch nur eine Frau, mit welcher selbst ein engelgleicher Gatte es fertig gebracht hätte, friedlich und glücklich zu leben.

---

[1]) George Sand „Correspondance, 1812—1876". Sechs Bände. Paris. Calman Lévy.

Aus ihren Briefen, die in so auffälliger Weise das Unweibliche ihres Wesens — dies nicht nur im conventionellen Sinne verstanden — ihrer Lebensgewohnheiten und ihrer so zahlreichen wie seltsamen Verbindungen mit Männern jeglichen Alters, namentlich aber mit jüngeren, zu Tage treten lassen, will ich noch einige für das Gesagte charakteristische Stellen anführen:

„Ohne eine Leidenschaft kann man nicht leben. Beim Mangel einer solchen werde ich von *ennui* geplagt. Das unruhige, oft sogar drangvolle Leben, welches ich hier führe, verscheucht alle grillenhaften Gedanken. Ich befinde mich sehr wohl und Sie werden mich in der besten Stimmung finden.“ [An ihren Freund A. M. Duteil. Paris, 15. Februar 1831.]

„Ich habe ein Ziel, eine Aufgabe — um das richtige Wort auszusprechen: eine Leidenschaft. Die Schriftstellerei ist eine solche und zwar eine heftige, beinahe eine unzerstörbare.“ [An Jules Boucoiran. Paris, 4. März 1831.]

„Ich kann nicht den Schatten eines Zwanges ertragen, dies ist mein Hauptfehler. Alles was mir als eine Pflicht auferlegt ist, wird mir widerwärtig.“

Nachdem sie ausgesprochen, dass sie ihrem Gatten volle Freiheit lasse, zu thun was ihm beliebe — „qu'il a des maîtresses ou n'en a pas, suivant son appétit“, und seine Fähigkeit zur Führung ihrer Geschäfte lobend hervorgehoben hat, schreibt sie in demselben Briefe Folgendes:

„Es ist übrigens nur gerecht, dass die grosse Freiheit, welche mein Gatte geniesst, auch mir gewährt wird; andernfalls würde er mir verhasst und verächtlich werden, dies aber wünscht er nicht. Ich bin deshalb völlig unabhängig; ich gehe schlafen, wenn er aufsteht, ich gehe nach La Châtre oder nach Rom, komme um Mitternacht oder um sechs Uhr nach Hause; alles dieses ist nur meine Sache. Diejenigen, welche dies nicht billigen und mich bei Dir verkleinern, mögest Du mit Deinem Verstande und Deinem Mutterherzen beurtheilen; der eine wie das andere sollten auf meiner Seite sein.“ [An ihre Mutter. Nohant, 31. Mai 1831.]

„Die Ehe steht mit jeder Art von Einigkeit und Glück so sehr in Widerspruch, dass ich alle Ursache habe, mich um Sie zu beunruhigen.“ [An Jules Boucoiran, der mit Heirathsgedanken umging. Paris, 6. März 1833.]

„Du machst mir schwere Vorwürfe, liebes Kind . . . Du wirfst mir meine zahlreichen *liaisons* vor, meine frivolen Freundschaften. Ich unternehme es nie, mich wegen Anklagen, meinen Charakter betreffend, zu rechtfertigen. Ich kann Thatsachen und Handlungen

erklären, niemals aber Geistesfehler oder Verkehrtheiten des Herzens.“ [An Jules Boucoiran. Paris, 18. Januar 1833.]

„Du hast mir verziehen, wenn ich Thorheiten beging, welche die Welt Sünde nennt.“ [An ihren Freund Charles Duvernet. Paris, 15. October 1834.]

„Ich aber beanspruche, jetzt und für immer, die stolze und schrankenlose Unabhängigkeit, die Ihr allein zu geniessen das Recht zu haben glaubt. Ich würde dies nicht Jedermann rathen; aber, so weit es mich betrifft, soll kein Liebesverhältniss jene Unabhängigkeit auch nur im Mindesten beschränken. Ich gedenke meine Bedingungen so hart und so klar zu stellen, dass kein Mann kühn oder gemein genug sein wird, sie anzunehmen.“ [An ihren Freund Adolphe Guéroult. Paris, 6. Mai 1835.]

„Nichts soll mich hindern so zu handeln wie ich muss und wie ich will. Ich bin die Tochter meines Vaters und frage nicht nach Vorurtheilen, wenn mein Herz mich zur Gerechtigkeit und zum Muthe ermahnt.“ [An ihre Mutter. Nohant, 25. October 1835.]

„Die öffentliche Meinung ist eine Prostituirte, welche mit Fusstritten zurechtgewiesen werden muss, wenn man in seinem Rechte ist.“ [An Adolphe Guéroult. La Châtre, 9. November 1835.]

Das für die vorstehende Skizze von George Sand's Leben bis zum Jahre 1836 benutzte Material besteht grossen Theils aus ihren eigenen, theilweise auch mit ihren eigenen Worten wiedergegebenen Mittheilungen. Diese indessen dürfen keineswegs immer mit unbedingtem Vertrauen aufgenommen werden, denn die Verfasserin der *Histoire de ma vie* enthüllt ihren Charakter mehr indirect als direct, mehr unbewusst als absichtsvoll. Diese „Geschichte“ ihres Lebens enthält einiges Wahre, dies jedoch „implicite“, nicht klar ausgesprochen. Was dem aufmerksamen Leser in dem vierbändigen Werke am meisten auffällt, ist die Haltung ungetrübter Selbst-Bewunderung und Selbst-Zufriedenheit, welche die Verfasserin dieser Autobiographie beständig bewahrt. Sie beschreibt ihre Natur als vorwiegend „vertrauensvoll und zärtlich“, sie betont, dass sie trotz allen Unrechts, welches sie erlitten, niemals in ihrem Leben Jemandem Unrecht gethan habe. Daher die vollkommene Gewissensruhe, deren sie sich stets erfreut. Ein oder zwei Mal giebt sie zu, nicht gerade ein Engel zu sein und, so gut wie ihr Gatte, Fehler zu haben. Demüthige Worte solcher Art jedoch dürfen nicht als reuige Bekenntnisse eines sündigen Herzens gelten, sondern als generöse Zugeständnisse eines liebebedürftigen Gemüthes. Kurz, ein fester Glaube an ihre Tugend und Vortrefflichkeit

war der Grundton ihres Charakters. Das pharisäische „Ich danke dir, Gott, dass ich nicht bin wie andere Leute“ herrscht in jeder Seite ihrer Autobiographie, von welcher Charles Mazade treffend gesagt hat, sie sei „eine Art Orgie einer von sich selbst berauschten Persönlichkeit, ein Missbrauch der intimsten Geheimnisse, durch welchen ihre Freunde, ihre Erinnerungen und — die Wahrheit mit Füssen getreten werden“.

George Sand erklärt wiederholt, dass sie aus Rücksicht für die Gefühle und die Erinnerungen anderer Personen darauf verzichtet, über gewisse Dinge zu sprechen, während sie thatsächlich auf's Rücksichtsloseste von Jedermann redet, solange sie selbst nicht dabei compromittirt wird. Welche tugendhaften Gründe können sie bestimmt haben, die Schande ihrer Mutter zu veröffentlichen? Welche Nothwendigkeit lag vor, sich über die Trunksucht ihres Bruders lang und breit auszulassen? Und wenn sie wirklich das verletzte und doch verzeihende Weib war, welches sie vorgab zu sein, warum begrub sie dann nicht die Sünden ihres Gatten, Musset's und Anderer in Schweigen, anstatt jene kunstreichen Insinuationen, jene geheimnissvollen Anspielungen gegen sie loszulassen, welche schlimmer sind als offene Anschuldigungen? Wahrscheinlich lehrte sie ihr künstlerischer Instinkt, dass sich auf einem dunklen Hintergrunde ihre eigene Lichterscheinung wirkungsvoller abheben werde. Damit will ich nicht sagen, dass ihre Indiscretionen und unrichtigen Darstellungen durchweg als Bosheit und bewusste Lügen zu brandmarken sind; ich glaube im Gegentheil bestimmt, dass sie nicht nur versucht hat, Andere zu täuschen, sondern sich thatsächlich selbst getäuscht hat. Die gewohnheitsmässige Selbstanbetung hatte ihr ein moralisches Schielen zugezogen, ein Fehler, der durch eine starke Einbildungskraft und einen scharfen Verstand noch vergrössert wurde; denn diese Eigenschaften bewährten sich im Dienste ihrer Gefühle und Gelüste als höchst geeignete Werkzeuge schmeichelhafter Täuschungen und kunstvoller Sophismen. George Sand war in der That eine grosse Sophistin; sie hatte stets einen unerschöpflichen Vorrath von Auslegungen und Ausflüchten in Bereitschaft, um mit deren Hülfe auch die gehässigsten ihrer Worte und Thaten zu bemänteln, zu entschuldigen, ja, in ihr gerades Gegentheil zu verwandeln. In der Geschicklichkeit, Hässliches zu verstecken oder

unschuldige Dinge verdächtig zu färben, hat sie schwerlich Jemand erreicht, geschweige denn übertroffen. Nach ihren Schriften und Unterhaltungen zu urtheilen, handelte sie niemals spontan, sondern in allen Fällen erst nach reiflicher Ueberlegung.

„Nie und nimmer [schreibt Paul Lindau in seinem „Alfred de Musset"] ist bei George Sand die Spur einer Leidenschaft und Unüberlegtheit zu entdecken, sie besitzt eine unerschütterliche Ruhe. Die Liebe *sans phrase* existirt nicht für sie. Dass ihr Leichtsinn Leichtsinn sei, darf sie niemals zugeben. Sie berechnet die Liebesgaben, und verabfolgt sie in milden, wohlbemessenen Dosen. Sie bildet sich etwas darauf ein, dass sie nicht durch die Sinne getrieben wird. Sie hält es für verdienstlicher, wenn sie sich aus Gnade und Barmherzigkeit lieben lässt. Ein Gretchen hat sie nicht sein können, eine Magdalena hat sie nicht sein wollen, eine Lady Tartuffe ist sie geworden."

George Sand's drei grosse Worte waren „Mütterlichkeit", „Keuschheit" und „Stolz". Diese benutzt sie bis zum Ueberdruss und beweist dabei, dass sie die betreffenden Eigenschaften nicht in ihrer Echtheit besessen hat. Ihre Auffassung dieser Worte war ohne Zweifel von der allgemeinen Bedeutung derselben stark abweichend: unter „Stolz" *(orgueil)* scheint sie zum Beispiel eine Art weiblicher Selbstachtung, durch anmaassenden Hochmuth und Selbstvergötterung verfälscht, verstanden zu haben. Sie war indessen, wie ich schon bemerkte, ein Opfer der Selbsttäuschung. Soviel ist gewiss, dass die Welt, hierin mit seltener Uebereinstimmung, ihr nicht nur die Tugenden, deren sie sich rühmt, abspricht, sondern sie sogar der denselben gegenüberstehenden Laster beschuldigt. Von allen mir bekannt gewordenen Schriftstellern, welche sich mit George Sand's Charakter beschäftigt haben, gelangt keiner zu einem, ihrer eigenen Schätzung entsprechenden Ergebniss, und alle Personen, in Paris wie anderswo, mit denen ich über diesen Gegenstand gesprochen, hatten für ihr Verhalten ein unzweideutiges Verdammungsurtheil. Ein Pariser, der, wenn auch nicht mit ihr, so doch mit Vielen, die sie gut gekannt, häufig verkehrt hat, beschrieb sie mir ohne Umschweife als ein weiblicher Don Juan und fügte hinzu, dass man mit der Zeit immer freier von ihren Abenteuern sprechen werde. Eine Stelle in Frau Audley's „Frédéric Chopin, sa vie et ses oeuvres" (pag. 127) scheint mir im Zusammenfassen der

wesentlichen Charakterzüge George Sand's die allgemeine Meinung ziemlich genau wiederzugeben: „Ein geniales Weib, aber voll sinnlicher Gelüste und unersättlichen Verlangens, welche sie um jeden Preis zu befriedigen gewohnt war, wenn sie auch die Schale zerbrechen musste, nachdem sie sie geleert; ebensosehr des inneren Gleichgewichts, der Verständigkeit und Herzensreinheit ermangelnd, wie der Zucht, der Zurückhaltung, der Würde des Benehmens."

Viele der umlaufenden Gerüchte über ihr Verhalten waren ohne Zweifel Erfindungen klatschsüchtiger und boshafter Feinde, aber die Anzahl beglaubigter Thatsachen sind geeignet, auch die schwersten gegen sie gerichteten Beschuldigungen zu rechtfertigen. Und selbst wenn diese thatsächlichen Beweise fehlten, würden nicht die in ihren Schriften niedergelegten Meinungsäusserungen genügen? Ich kann nicht umhin, anzunehmen, dass George Sand's Liebhaberei für die Darstellung sinnlicher Leidenschaft, häufig in ihren brutalsten Kundgebungen, mit wahrer Keuschheit unvereinbar ist. Auf mancher Seite ihrer Romane zeigt sich in der That eine überraschende Kenntniss der Physiologie der Liebe, eine Kenntniss, welche ausgedehnte praktische Uebung und gründliche Studien auf diesem Gebiete voraussetzen; dass sie die abstossendsten Situationen mit einer Delicatesse der Pinselführung malt, welche das Abstossende verschleiert und den harmlosen Leser täuscht, erschwert noch ihre Schuld. Wenn nun die Keuschheit des Kunstwerkes auch noch kein Beweis für die Keuschheit des Künstlers ist — denn dieser enthüllt darin vielleicht nur den besseren Theil seines Naturells oder bringt nur ein Angestrebtes zum Ausdruck — so ist doch die Unkeuschheit des Kunstwerkes ein untrüglicher Beweis für die Unkeuschheit des Künstlers, wenigstens seiner Gedanken. Wir sind daher berechtigt, aus den Werken George Sand's mit Bestimmtheit zu schliessen, dass sie nicht die reine, liebende, hingebende, harmlose Seele war, als welche sie sich in der *Histoire de ma vie* hinstellt. Chateaubriand bemerkt sehr richtig: „Le talent de George Sand a quelque racine dans la corruption, elle deviendrait commune en devenant timorée." Alfred Nettement, der in seiner *Histoire de la littérature française sous le gouvernement de Juillet* George Sand den „Maler gefallener und befleckter Naturen" nennt, bemerkt weiter: „Die meisten ihrer Romane

sind eine glänzende Rehabilitirung des Ehebruchs und bei ihren glühenden Schilderungen scheint es, als bliebe nur noch Eines zu thun übrig, nämlich, die socialen Fesseln zu zerbrechen, damit die Lélias und Sylvias ihr Ideal verwirklichen können, ohne durch Moralität und Gesetz gehindert zu werden, diese lästigen Zollgrenzen, welche Religion und Gesellschaft den Launen und der Unbeständigkeit des Individuums gezogen haben." Dagegen wird man vielleicht einwenden, dass die in „Lélia", „Léoni" und anderen ihrer Romane vorkommenden moralischen Extravaganzen und gewagten Sophismen die Gesinnungen der dargestellten Charaktere und nicht die der Verfasserin ausdrücken; leider aber ist dies Argument hinfällig geworden durch die Veröffentlichung der George Sand'schen Briefe, denn in ihnen identificirt sie sich mit Lélia[1]) und entwickelt Anschauungen derselben Art, wie die, welche uns in „Léoni" und anderen ihrer Schriften abstossen. Ueberdies enthalten diese Briefe vieles, was geeignet ist, ihren Ansprüchen auf Keuschheit den Boden zu entziehen; eine Stelle aus einem ihrer Briefe vom Juni 1835 („Correspondance" Band I pag. 307) ist hierfür entscheidend. Die unnöthig deutliche Beschreibung einer das sittliche Gefühl verletzenden Sache, welche sich dort findet, würde man bei einem Manne, einem Weibe gegenüber, empörend finden; umgekehrt, wie es hier der Fall, ist sie einfach monströs.

Als Denkerin ist George Sand niemals zur Reife gelangt; sie blieb stets die Sklavin ihrer heissen Leidenschaften und ihrer verkehrten Grundsätze. Sie hat nie ein wahreres Wort geschrieben als das Bekenntniss, sie beurtheile Alles nur nach Sympathie. Was sie von ihrer Kindheit sagt: „Il n'y avait de fort en moi que la passion . . . rien dans mon cerveau fit obstacle", gilt auch von ihrem reiferen Alter. Sie legt oft den Finger auf wunde Stellen, verfehlt es jedoch dann, nicht nur das richtige Heilmittel vorzuschreiben, sondern auch die wahre

[1]) Am 26. Mai 1833 schreibt sie ihrem Freunde François Rollinat über dieses Buch: „Es ist ein fortwährendes Geplauder zwischen uns beiden; wir sind die wichtigsten Persönlichkeiten darin." Drei Jahre später, in einem Briefe an die Gräfin d'Agoult, lautet ihre Ansicht etwas anders: „Ich füge der Lélia noch einen Band hinzu; dies beschäftigt mich mehr als irgend eine meiner früheren Arbeiten. Lélia bin ich nicht selbst — *je suis meilleure enfant* — aber sie ist mein Ideal." („Correspondance" Band I pag. 248 und 372.)

Krankheits-Ursache zu erkennen. Sie beobachtet hier und da scharf, besitzt aber nicht die nöthige Kraft, mit den grossen socialen, philosophischen und religiösen Problemen zu ringen, welche sie so kühn ergriffen hat. Verständig raisonnirender Unverstand ist in der That bei George Sand häufig genug zu finden; dass aber der Unverstand ihrer Raisonnements von Vielen, wenigstens ihrer Zeitgenossen, nicht empfunden wurde, ist der wunderbaren Schönheit und Eindringlichkeit ihrer Sprache zuzuschreiben. Das Beste, was sich über ihre Umsturz-Theorien sagen lässt, hat ein französischer Kritiker ausgesprochen, der von ihnen behauptet, sie seien in Wirklichkeit nur „le témoignage d'aspirations généreuses et de nobles illusions"; eigentlich aber ist auch dies noch zu glimpflich, denn ihre Aspirationen und Illusionen sind weit davon entfernt, immer grossmüthig und edel zu sein. Wollen wir George Sand von der günstigsten Seite betrachten, so müssen wir sie in ihren Momenten ruhiger Gemüthsverfassung aufsuchen, wo sie sich begnügt, Künstlerin zu sein, wo sie die Schönheiten der Natur und die Geheimnisse des Menschenherzens vor uns enthüllt; nur so erhalten wir ein richtiges Bild ihres Charakters. Nicht alle Wurzeln ihres Talentes zogen ihre Nahrung aus dem Boden der Corruption — die Verfasserin der „Lélia" ist zugleich auch die des „André", die der „Lucrezia Floriani" auch die der „Petite Fadette"; und wenn wir ihrer Fehler und Mängel gedenken, so verlangt es die Gerechtigkeit, uns auch ihrer an Zwietracht und Beispielen der Zügellosigkeit so reichen Familienverhältnisse zu erinnern, wie auch ihrer Erziehung ohne System, Zusammenhang, Vollständigkeit und richtige Leitung.

Das werthvollste Urtheil über George Sand ist das einer Schriftstellerin, die zugleich ein echtes Weib und eine echte Dichterin war: Elisabeth Barrett Browning sah in ihr „das Weib von grossem Hirn und den Mann von weitem Herzen . . . deren Seele, inmitten der Löwen ihrer tobenden Sinne Herausforderung ächzt und Gebrüll mit Gebrüll beantwortet, wie es Geister vermögen," die jedoch „der Engels-Anmuth des reinen, jeder Befleckung unerreichbaren Genius" ermangelte. So lauten ihre Worte in einem „A Desire" betitelten Sonnet an George Sand. In einem andern, ebenfalls an George Sand gerichteten, „A Recognition" betitelten Sonnet ruft sie ihr zu, wie eitel es gewesen,

mit männlicher Verachtung die weibliche Natur zu verleugnen. „Indem Du“ heisst es weiter

„Die Welt verbrennst in Deiner Dichtung Feuer.
Erblicken durch die Flamme wir das Herz
Des Weibes schlagen. Hoch und höher wachse
Empor zu jenen seligen Gefilden,
Wo Gott den Erdenstaub von uns genommen,
Wo des Geschlechtes Unterschied geschwunden,
Und reine Geister Reines nur erstreben.“

Ende des ersten Bandes.

C. G. Röder, Leipzig.

ML
410
C54N415
Bd.1

Niecks, Frederick
Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
C54N415
Bd.1

Niecks, Frederick
Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 09 11 05 010 2